III
12.134

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

EDITURA MUZICALĂ

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

CRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

1898—1920

CREAȚIA MUZICALĂ I

Corală, cîntecul, vocal-simfonică

Volumul VII

Scanned with OKEN Scanner

COORDONATELE FENOMENULUI COMPONISTIC

PRELIMINARII

Constituind axa majoră a angrenajului muzical, capabilă să-i confere personalitate, strălucire și, mai ales, perenitate, creația înregistrează, în anii 1898—1920, saltul ce înscrie școala muzicală națională românească, instituită deja prin osîrdia precursorilor, pe orbita universalității. Aportul decisiv în acest sens l-a marcat George Enescu, muzician genial, realizînd, într-un chip fericit, sinteza celor mai diverse tendințe, într-un plan ce evidențiază specificitatea distinctivă a muzicii românești.

Într-un fel, creația muzicală, parte organică a culturii românești, aureolează celelalte componente ale complexului angrenaj muzical, adică arta interpretativă, cu numeroasele sale forme de manifestare, și activitățile muzicologice, proiectînd strălucirea și dinamismul fenomenului artistic sonor. Procesul de interferență dintre cele trei sfere este adeseori atît de puternic, încît are darul să exercite o reciprocă acțiune stimulatoare, competitivă, acționînd, finalmente, binefăcător, asupra creației.

Într-adevăr, creșterea apetitului publicului pentru muzică, pentru muzica bună, se repercutează asupra domeniului componistic, în sensul unei acțiuni cinetice, descătușînd energiile latente, înaripînd fanteziile avide de frumos. Rezultatul se identifică într-o eflorescentă dezvoltare a genurilor, stilurilor, personalităților care ilustrează creația muzicală, conferind o și mai pregnantă individualizare noțiunii de școală componistică, unitară prin matricea comună, ce nu era alta decît cea a melo-

Scanned with OKEN Scanner

diilor barzilor populari, într-o dispunere savantă, valorificînd bogata zestre profesionistă universală.

Conștiința națională a muzicienilor era puternică, acționînd unitar, deși nu a existat, pînă în 1920, o platformă special concepută în acest sens. Noi nu am avut o asociere anume constituită a muzicienilor — o platformă componistică declarată ca atare, limpede formulată, militînd pentru unitate — cum au avut compozitorii ruși care, după cum arăta M. Mărgăritescu în 1913, juraseră ... „pe cruce, de a dota Rusia cu o artă națională, dînd drept bază, fiecărei opere, scrisă de către unul din cei cinci, o temă, o arie populară rusească".[1] Era oare această relatare o sugestie, un indirect îndemn adresat compozitorilor români, o luare aminte? Din fericire, muzicienii noștri nu au fost vrăjiți, influențați, subjugați de nici o cultură muzicală în mod dominant sau atît de puternic încît să-i orienteze unilateral.

Sigur, unii dintre muzicienii noștri au conceput planul unei comuniuni de idei și principii care să fortifice, să impulsioneze și să susțină aspirațiile componistice naționale. În acest spirit poate fi privit planul, într-un fel visul, lui Ciprian Porumbescu care, în timpul vizitei întreprinse la serbarea de la Chizătău, din septembrie 1882, a avut revelația necesității ... „a se pune în coînțelegere cu toți compozitorii români mai de renume, ca să se «sfătuie» împreună: *cum să pună o bază naturală muzicei noastre naționale*, care bază este în pericol de a fi alterată prin diferite înrîurințe străine".[2]

Ideea aceasta, curios, nu prea vehiculată, este foarte importantă, deoarece relevă intenția compozitorului, prematur decedat, de a determina o „consfătuire" a tuturor compozitorilor români pentru a pune „... baza firească muzicii naționale" ...[3], de a realiza, așadar, o platformă programatică, poate nu numai de principiu, ci și organizatorică, a compozitorilor români, platformă ce a rămas un deziderat pînă în 1920, cînd Constantin Brăiloiu a inițiat fondarea *Societății Compozitorilor Români*, în decembrie 1920, sub președinția lui George Enescu. Asupra acestei chestiuni vom reveni. Cert este că înființarea Societății este luată de noi și ca moment ce încheie perioada la care ne referim, ca atare, evenimentul nu a putut influența sub nici un fel activitatea de creație. Cu toate acestea, exista un factor ce făcea ca munca de creație să aibă un numitor comun, unificator, care nu era stabilit prin norme organizatorice, prin reguli deliberate teoretic, acreditate prin consens unanim. Acel factor aparține unei lumi de forță, de tradiție a artei muzicale românești, a culturii românești care face ca artiștii să se mobilizeze și

---

[1] Mărgăritescu, Mihail, *Cronica muzicală. Sala Ateneului. Concertul violonistului Carl Flesch. Al XI-lea concert simfonic...* În: *Flacăra*, II, 14, 19 ianuarie 1913, p. 112.

[2] Petrescu, Petra N. *Ciprian Porumbescu, compozitor român.* În: *Calendarul Amicul Poporului*, Sibiu, 1884 și *Patria*, Cernăuți, II, 128, 8/20 mai 1898, p. 2; cf. Branișteș, Valeriu. *Ciprian Porumbescu*, Lugoj, 1908, p. 97—98.

[3] Șorban, G. *Muzica la noi.* În: *Tribuna*, Arad, XIV, nr. 85, 18/30 aprilie 1897, p. 339.

să se solidarizeze în realizarea dezideratului afirmării artei naționale, cu un colorit specific, ce rezultă din axarea muzicii pe stratul folcloric autohton, pe o tematică de nedisimulată rezonanță istorică și patriotică.

Înainte de a intra în fondul problemelor de creație se cer reîmprospătate cîteva aspecte ce țin de stadiul școlii de compoziție din anul 1898, adică, în momentul demarării perioadei pe care o tratăm.

Factorul esențial ce se impune este acela al existenței școlii naționale românești, a clasicismului nostru muzical, afirmată în creația lui Flechtenmacher, Ștephănescu, Mureșianu, Porumbescu, Caudella, Dima, Musicescu și Dimitrescu, pentru a nu evoca decît personalitățile marcante ale pleiadei de precursori ai lui George Enescu. Evident, preocupările componistice nu se manifestă doar odată cu ei, deoarece cu zeci, chiar sute de ani înainte, muzicienii de formație profesionistă bizantină și europeană, activînd în centrele culturale, au transpus în sunete aspirațiile și frămîntările lor, lăsînd posterității o moștenire ce nu strălucește prin piscuri temerare, dar denotă forța de a susține mișcarea autohtonă existentă pe tărîmul creației. De la Bacfarc, Evstatie și Căianu, la Reilich, Croner, Filothei, Sartorius și Cantemir se relevă o tradiție seculară ce poartă însemnele unui constant efort spre obținerea sincronizării mișcării muzicale autohtone cu direcțiile stilistice europene. Din secolul al XIX-lea, infrastructura muzicală capătă o nouă dimensiune, fenomenul componistic intensificîndu-se în directă relație cu sporirea interesului pentru frumos și emancipare a gustului artistic. Compozitorii devin tot mai solicitați, aspirațiile edificării culturii naționale găsesc în muzicieni ecouri puternice, ceea ce explică orientarea spre melosul popular, în care se identifică mugurii unui limbaj sonor cu o pecete românească nedisimulată. Astfel, se cristalizează un stil propriu, sintetizînd cuceririle muzicii universale, aplaudate la noi în concerte și spectacole lirice, în mlădițe ce purtau puternice rezonanțe strămoșești. Ascensiunea stilului național este punctat prin partituri de filiație romantică, avînd ușoare reminiscențe clasice, grefate pe coordonata stilului național, obținut prin valorificarea sub chipul citatului sau stilizării, atributelor constitutive cîntecelor și jocurilor românești.

Compozitorii ultimului pătrar al veacului al XIX-lea au constituit un detașament activ ce și-au unit preocupările în mod instinctiv, tinzînd, indiferent de provincia în care acționau — uneori în condiții administrativ-statale diferite —, pentru promulgarea în practica de creație a idealurilor făuririi unei muzici naționale care să redea, cu incandescența forței artistice, aspirațiile și visurile de libertate, unire și bunăstare. Sentimentul patriotic a fost atît de puternic, încît ansamblul creației dovedește o surprinzătoare unitate de conștiință în acest sens. În muzica românească, afirmarea școlii naționale nu s-a datorat unei singure personalități de anvergură, cultura noastră etalînd o cale proprie, meritul de a fi pus temelia școlii muzicale de compoziție revenindu-i unui mănunchi de compozitori. Începînd cu A. Flechtenmacher, care a abordat cîntecul patriotic, vodevilul, apoi opereta și opera, uvertura simfonică, creatorii — de numele cărora se leagă procesul afirmării muzicii româ-

Scanned with OKEN Scanner

nești ca o artă de substanță națională — au abordat, rînd pe rînd, formele și genurile, realizînd, în ansamblu, un edificiu destul de impozant, care a marcat existența mișcării componistice naționale în spirit și simțire. Este adevărat, nu se manifestă egal în totalitatea formelor și genurilor, coloritul național fiind mai pregnant în miniaturi, deoarece folosirea citatului era conformă înțelegerii gradului de specificitate. Simfonismul, ca metodă de gîndire muzicală, nu pare să fie sfera proprie practicii lor de creație. Au însă și cîteva priorități, putînd fi identificate în sesizarea structurii modale, în observarea și valorificarea, e drept cam timidă, a principiului rubato în sistemul ritmic. Dar așa cum au fost, compozitorii, de numele cărora se asociază fondarea școlii naționale, a clasicismului nostru muzical, au creat un repertoriu de amplă rezonanță, îndeosebi în domeniul coral, teatral-muzical și cameral, care s-a bucurat de priză la public. Nu întîmplător, teme datorate lor vor deveni, în anii următori, motive cinetice, motive pivot în creația urmașilor, preluate tocmai în ideea raportării la tradiția națională, manifestîndu-se, în acest fel, considerație pentru inventivitatea și aportul lor. Primii care o fac sînt chiar precursorii care-l citează pe Flechtenmacher, apoi însuși Enescu, în creațiile de tinerețe.

Aportul compozitorilor români din a doua parte a secolului al XIX-lea este, de bună seamă relevant, dar forța muzicii lor era limitată, neavînd depline resurse spre afirmarea universală. De aceasta sînt vinovați mai mulți factori, începînd cu viața muzicală autohtonă care nu i-a favorizat, neoferindu-le platforma de lansare. Apoi, limbajul preconizat trădează, de asemenea, un orizont oarecum închis de o deasă pătură de nori, afectînd strălucirea peisajului, claritatea contururilor, pregnanța reliefului. Talentul lor, de necontestat, nu era dublat de măiestria profesională capabilă să-i slujească de asemenea natură, încît să-i propulseze spre culmi temerare. Ceea ce a lipsit acestor creatori, găsim la George Enescu, al cărui debut a însemnat, totodată, înscrierea pe traiectoria preconizată de precursori, compensînd valențele ce nu-și găsiseră deplină împlinire în opera lor. Prin George Enescu se definesc, mai răspicat, liniile de forță ale muzicii românești, fortificîndu-se compartimentul simfonic, destul de anemic pînă atunci. Dar oare nu se infuzează un spor considerabil și în perimetrul creației camerale? Fără să anticipăm, se cuvine subliniat că aportul acestui muzician a fost puternic în toate domeniile în care s-a manifestat, avînd întotdeauna o solidă susținere profesională, un mare ecou, atît în țară, cît și peste hotare. Enescu desăvîrșește tendințele naționale indicate de compozitorii antecesori, conferindu-le noi și noi dimensiuni, ridicîndu-le la exigențele universalității, propunînd la rîndul său idei, principii inovatoare, menite să sporească prestigiul artistic al tinerei școli muzicale românești.

Concomitent cu Enescu, și mai tîrziu, se proiectează noi personalități în creație, întregind, fortificînd și îmbogățind planurile componisticii, direcționîndu-le spre teritorii din ce în ce mai spațioase, mai roditoare. Mai mult, se poate vorbi de o succesiune a generațiilor care se completează, făcînd ca peisajul să fie și mai înfloritor și mai înmiresmat. Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

Enescu apare anturat de compozitori ai diferitelor generații, unii dintre ei exercitînd influențe determinante asupra colegilor contemporani. Așa este cazul cu D. Georgescu-Kiriac și Alfonso Castaldi care devin, în felul lor, creatori de curente sau de școală, secondîndu-l pe Enescu. Dar despre acestea, mai tîrziu. Cert este că George Enescu se impune ca cel mai strălucit reprezentant al muzicii naționale, devenind purtătorul ei de stindard, reprezentantul ei recunoscut, implicit, șeful școlii de compoziție, prin faptul că exprimă cel mai convingător, mai măiestrit și mai deplin esența spiritualității artistice a poporului român.

Primele două decenii ale secolului al XX-lea oferă cadrul în care se lansează o serie de nume în componistica românească, favorizînd convingerea că Enescu nu era singur. Dealtfel, el a întreprins acțiuni de rezonanță națională, între care instituirea premiului de compoziție ce i-a purtat numele, întărind rîndurile breaslei de compozitori, stimulîndu-i și consacrîndu-i prin includerea în repertoriul concertelor sale a partiturilor laureate, ca și a altor partituri valoroase. Istoria muzicii românești a primelor decenii din veacul al XX-lea se confundă, în cea mai mare parte, cu personalitatea lui George Enescu, muzica lui fiind etalonul principal al artei sunetelor din România. Iată de ce plasarea personalității sale în centrul demersului nostru se legitimează prin opera sa artistică, punct de referință, moment de sinteză și perpetuă raportare. Dar nu numai atît. Enescu și compozitorii afirmați în primele două decenii realizează saltul calitativ în creația muzicală, marcînd pasul decisiv de la romantism la modernism, imprimînd școlii muzicale un curs nou. Saltul datorat lor este impresionant, ținînd cont de faptul că muzica precursorilor era, prin stilul ei, profund îndatorată romantismului din anii 50—60, ceea ce înseamnă că autorii români erau nesincronizați la ultimele tehnici de creație, avînd un hiatus de cîteva decenii. În această situație, partiturile lor nu făceau altceva decît să permanentizeze necontenita urmărire a principiilor, deja învechite, pe care nu reușeau să le depășească. Prin contrast, Enescu, și nu numai el, realizează dintr-o dată pasul decisiv plasîndu-se într-un cadru modern, în care cuceririle de ultimă oră, ca și căutările pentru descoperirea unor noi zone sonore, unor noi modalități de expresie, erau în plină efervescență. Situîndu-se în centrul tendințelor contemporane, Enescu și cîțiva dintre compozitorii români din școala lui Castaldi imprimă muzicii noastre un curs nou, un curs de rezonanță actuală, etalîndu-și vocația de inovatori din punctul de vedere al regenerării naționale a substanței muzicale, proiectînd fascicule inedite, înzestrate cu atributele îmbogățirii peisajului muzical universal.

Limbajul sonor pe care-l concepe George Enescu era deci un limbaj de actualitate, modern, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, evidențiind, cu fiecare nou opus, aceleași năzuințe spre insolit și original, chiar dacă fundamentul arhetipal se înscria în cuceririle adînci ale muzicii de tradiție, ale romantismului tardiv, asanate prin modelurile oferite de noile curente ce se derulau cu destulă rapiditate în peisajul componistic al acestui atît de frămîntat veac. George Enescu, spre deose-

Scanned with OKEN Scanner

bire de precursori, care aveau privirea ațintită spre trecut, direcționează focarele obiectivelor sale în contemporaneitate, scrutînd viitorul. Iată de ce soluțiile cu care operează își găsesc aplicare și de către generațiile care-l secondează, sonoritățile partiturilor sale apărînd de fiecare dată proaspete, inedite, capabile să spună întotdeauna ceva original, interesant și emoționant ascultătorului. Într-un cuvînt, compozitorii antecesori erau dominați de tradiție, pe cînd Enescu, și contemporanii săi, dimpotrivă, ajung să domine tradiția.

GENERAȚIILE DE COMPOZITORI

Fenomenul interferării generațiilor, deși se poate repera și în etapa anterioară, de-abia acum devine caracteristic și determinant în asigurarea eflorescenței creației. Anterior, se poate delimita pleiada lui A. Flechtenmacher, Ion Wachmann, L. Wiest, Al. Zissu, M. Burada, I. Cartu care sînt subordonați curentului clasic, deși sub raportul genurilor se află destul de distanțați. Generația următoare, cu care cea menționată se suprapune evident, de orientare romantică, deși reminiscențele clasicismului nu s-au estompat total, e reprezentată de C. Porumbescu, G. Ștephănescu, I. Mureșianu, G. Dima, Ed. Caudella, G. Musicescu, C. Dimitrescu și încă alții. Cum Flechtenmacher trăiește pînă în 1898, înseamnă că suprapunerea generațiilor, coexistența lor e un fapt de necontestat, ceea ce nu echivalează cu dispunerea lor divergentă, deoarece idealurile și mai ales poziția lor stilistică nu numai că se intersectează, ci chiar se confundă, nivelîndu-se, identificîndu-se, în ciuda deosebirilor inevitabile ce se produc. Fondatorul Conservatorului din București, părintele vodevilului și operetei în muzica românească, după 1860 nu a mai compus lucrări reprezentative sau, dacă au existat partituri care să ne contrazică, scrise după, nu au contat în viața muzicală, fiind apoi distruse de un incendiu. Așadar, omogenitatea stilistică a muzicii românești preenesciană e o realitate de necontestat, deși aceasta nu înseamnă că lucrările lui Porumbescu se vor confunda cu cele ale lui Caudella sau Mureșianu. Nicidecum, pentru cel care cunoaște moștenirea lor e lesne de sesizat timbrul stilistic distinctiv al fiecăruia, mai ales că au și abordat, în mare, genuri și forme diferite. Evident, între aceștia, pe de o parte, și Enescu și compozitorii care debutează după 1900 pe de alta, diferențele sînt progresive și ample. Bunăoară, între stilul lui Mureșianu și Alessandrescu, unul, adînc subjugat de romanticii școlii de la Leipzig, iar altul, admirator al impresioniștilor francezi! Distanța e enormă. Dacă intră în comparație compozitorii de muzică eminamente corală, bunăoară, Musicescu și Timotei Popovici sau Gheorghe Cucu, diferențele sînt minore sau relative, provenind, în mare măsură, din natura melosului popular românesc

pe care-l cultivă ca sursă de inspirație. În cele din urmă însă, diferențierile stilistice individuale nu afectează temelia unei școli, ba dimpotrivă, au darul să-i confere strălucire, deoarece cu cît peisajul e mai variat, cu atît impresia ce se degajă capătă volum și forță.

Muzicienii antecesori își continuă periplul creator în maniera lor, cu prea puține modificări de la matricea inițială, ceea ce înseamnă că, exceptînd unele modificări, ei nu vor reuși să se situeze decît într-un plan secundar, uneori anacronic, ușor desuet, în contradicție cu moda, cu ceea ce se cultivă. Vremea lor trecuse, era ora compozitorilor de factură modernă, ora lui Enescu, a celor care știau să se plaseze în torentul postwagnerian, *cu prioritate impresionist.* Epoca era cea a lui Debussy, Richard Strauss, Puccini, Mahler, Schönberg, Skriabin, Ravel și Stravinski, compozitorii români trebuiau să fie deschiși la inovațiile lor, altfel deveneau atemporali și ieșeau din raza magistralei universale. Cine a receptat acest comandament nescris al practicii de creație a avut șansa de a se impune în conștiința timpului, cine nu, a ratat ocazia. Din păcate, ca în orșice cultură muzicală, numeroși compozitori români au fost victime ale acestei nesincronizări, dar cîțiva, probabil puțini, au reușit să sesizeze elementele de perspectivă, înscriindu-și numele printre autorii înzestrați cu valențele perenității. Așadar, privind cu obiectivitate lucrurile, am spune, cu severitate, anumiți compozitori justifică etichetările epigonice, deși nu mai preconizau atribute stilistice caracteristice arsenalului vetust al muzicii romantice, ci unul actual, anume, stilul impresionist. Creatorii autentici, categorie aflată în inferioritate, au receptat semnalele sonore ale contemporaneității, căutînd să fie ei înșiși, adică să se prezinte printr-o muzică originală, neurmînd modele consacrate. Enescu a adoptat această cale, izbutind să se distanțeze de clișeele bătătorite, deși lucrările de școală demonstrează că și le însușise bine. Debarasarea de stereotipurile acreditate nu era o treabă simplă, dar pentru personalități de talia lui George Enescu, nu constituia, la urma urmelor, o problemă insolvabilă. Situația era mai complicată pentru alți autori, vrăjiți de procedee ce proveneau, fie din arsenalul romanticilor, fie din arsenalul impresioniștilor. Evident, din două rele era preferabil să cochetezi cu limbajul aflat în vogă, deci cu limbajul de relativă actualitate și nu cu cel de mult ieșit din scenă, de mult perimat, prin excesivă diseminare. Din această cauză, se spune că muzicienii tineri, intrați în competiția afirmării după Enescu, au fost mai norocoși, deoarece au preluat arsenalul destul de nou al impresioniștilor, în timp ce compozitorii anteriori lui Enescu continuă să compună apelînd la aceleași formule tehnice pe care le cunoșteau de la profesorii lor sau, indirect, de la maeștrii pe care-i admirau. Poate aici se găsește explicația de ce unii dintre compozitori preferă, de la o vreme, să nu mai abordeze anumite genuri sau, pur și simplu, încetează să aștearnă note pe portative, fiind conștienți de incompatibilitatea procesului de creație cu preluarea resemnată a clișeelor verificate. În acest plan pot fi priviți G. Ștephănescu, iar apoi, A. Alessandrescu.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă, într-adevăr, există o perioadă de aur a unor generații de compozitori, atunci epoca pe care o traversăm nu este nicidecum a precursorilor, deși Caudella dă acum la iveală partiturile simfonice care-l reprezintă. Mureșianu, Ștephănescu, Dimitrescu, Dima au compus lucrările cele mai valoroase în faza anterioară. Evident, ei nu încetează să dea la iveală partituri, dar forța lor artistică nu mai e la înălțimea celorlalte; pot fi valoroase, viabile dar, neaducînd stilistic nimic important, cu adevărat original, nu ridică linia evolutivă a respectivului autor. Iată de ce epoca aceasta aparține noii generații, mai presus de toate lui Enescu, ce se impune prin opusuri de mare intensitate ideatică și expresivă.

Zăbovind asupra rolului pe care l-a jucat Enescu, trebuie, din capul locului, să subliniem că a deținut prim-planul, fiind cel mai strălucit muzician român. Recunoașterea aceasta o repetăm tot mai riguros, odată cu interpretarea *Poemei Române*, accentuîndu-se cu fiecare nouă apariție a sa pe podiumul de concert și, mai ales, cu fiecare nouă audiție. La început, o recunoaște publicul iubitor de muzică și oamenii de cultură. O recunosc și muzicienii, mai răspicat atunci cînd George Enescu anunță proiectul fondării premiului național de compoziție, făcînd gestul de a... „strînge batalionul intelectualilor muzicii într-o singură grupare", indiciul unei posibile ralieri... „adresat acelora al căror spirit poate să înțeleagă un mare spirit"[4]. În acest fel, George Enescu s-a manifestat, iarăși primul, nu numai în creație, ci și în acțiunea de închegare și consolidare a frontului muzicienilor, pentru ca România să dispună și de o puternică grupare de compozitori. Era un semn al consecvenței lui George Enescu de sprijinire a eforturilor colective pentru ca școala noastră muzicală să capete forță de propensiune universală și, în acest scop programa, cu asiduitate, în concertele și recitalurile sale, noile partituri datorate autorilor români. Astfel, George Enescu nu este numai un mare artist, ci și un mare suflet, un altruist, un devotat slujitor și susținător al muzicii țării sale. Prin arta sa, prin felul în care a înțeles s-o servească, punînd întregul său talent și putere de muncă în slujba întregii muzici românești, George Enescu a fost un catalizator al tuturor energiilor, plasîndu-se, fără să o caute, în fruntea mișcării muzicale din România. Apoi, este epoca lui Castaldi, Otescu, Alessandrescu, a lui Kiriac, Scarlatescu și Cuclin. Dintre personalitățile citate doar unele vor fi de reală actualitate și în perioada următoare, după 1920, anume Enescu, Castaldi, Cuclin și, parțial, Otescu, în timp ce precursorii care mai trăiesc și activează, din punctul de vedere al creației, nu reprezintă, din păcate, prea mult.

Dar care sînt planurile interferente ale generațiilor acestei etape?

Probabil patru sînt planurile dominante care se îmbogățesc cu altele, adiacente, de mai unică forță. Ghidîndu-ne după criteriul intensității

[4] Golestan, Stan. *Lettre de Paris*. în: *L'Indépendance Roumaine*, București, XXXVI, 11017, 11 ianuarie 1912, p. 2; Voicana, M., Firca, C.L., Hoffmann, A. Zottoviceanu, E. Marbé, M. Niculescu, S. Rațiu, A. *George Enescu*. Vol. I. București, Edit. Acad. R.S.R. 1971, p. 387.

creației, avem mai întîi generația precursorilor care mai sînt activi, deși forța muzicii lor nu e aceeași ca înainte, cînd nu aveau o serioasă concurență. După cum se știe, dintre antecesori nu apucă această perioadă C. Porumbescu, prematur răpus de tuberculoză, la 30 ani, în 1883. A. Flechtenmacher decedase la 28 ianuarie 1898, deci nici el nu mai exista cînd debutează Enescu cu *Poema Română*. Rîndurile lor sînt rărite în 1903, cînd, la 20 martie, Gavriil Musicescu moare în vîrstă de 56 ani. La etatea de 60 ani se stinge din viață și Iacob Mureșianu, în ziua de 25 mai 1917. Deci, această etapă o parcurg integral compozitorii: G. Ștephănescu, E. Caudella, G. Dima și C. Dimitrescu. În categoria aceasta intră și alți creatori: Eduard Wachman, care moare în 1908, an în care decedează și T. Flondor. De asemenea, M. Cohen-Linariu care supraviețuiește perioadei, ca de altfel Eusebie Mandicevschi și George Fotino.

Un fapt este cert: se conturează o puternică legătură a șiragului generațiilor, ceea ce e subtil afirmat în critica pe care, bunăoară, E. D. Fagure o face lui T. Brediceanu, apropo de *La șezătoare*, considerată a fi compusă în stilul naiv al muzicii populare, neluînd în seamă evoluția componisticii care etalează o măiestrie, o tehnică, un profesionalism, ce nu poate fi ignorat, ilustrat de Flechtenmacher, I. Wachmann, Caudella și, evident, Enescu[5]. Creionînd traiectoria Flechtenmacher — Enescu, ziaristul nu face altceva decît să jaloneze axa tradiției școlii muzicale naționale.

Un alt plan al interferenței e ilustrat de compozitorii ce se afirmaseră în ultimul deceniu al veacului trecut, unii chiar puțin înainte, și care vor activa plenar în anii următori: D. G. Kiriac, I. Vidu, T. Teodorescu, T. Popovici, A. Castaldi, T. Fuchs. Din generația lor va deceda, în 1918, Paul Ciuntu. Acum activează și I. Scarlatescu. Cel mai strălucit reprezentant al acestui val, George Enescu, va desfășura o lungă și fecundă activitate.

După 1900 se afirmă S. Golestan, Gh. Cucu, A. Catargi, Paul Richter, G. Cosmovici, T. Brediceanu, I. N. Otescu, D. Cuclin, A. Alessandrescu, I. Brătianu, I. Paschill, I. Bohociu.

În fine, G. Enacovici, F. Lazăr, S. Drăgoi, I. Perlea, I. Borgovan, V. Gheorghiu, G. Galinescu, M. Jora, C. Brăiloiu, M. Negrea, M. Mihalovici răsar pe cerul componisticii în al doilea deceniu, înfrățindu-se, prin postulatele comune, cu generația lui Enescu și Castaldi.

În cadrul unei generații, bunăoară, cea a primului deceniu, între Brediceanu și Cucu, pe de o parte, iar pe de alta, Otescu și Alessandrescu e, totuși, o lungă distanță. De asemenea, între Enacovici și Jora, în deceniul următor. Totuși, retrospectiv, distanțele se atenuează, menținîndu-se, în schimb, diferențele stilistice individuale.

Acestor ultime fronturi de creatori, ce se vor apropia stilistic, li se pot alătura și alte nume, cu semnificația ce o comportă creațiile lor

[5] Fagure, E. D. *La șezătoare de T. Brediceanu*. În: *Adevărul*, 11 decembrie 1913.

de mai mică anvergură: E. Mezzetti, G. Şorban, L. Domide, Gh. Mandicevschi, M. Mărgăritescu, R. Cremer şi alţii, nemaivorbind de numeroşii autori de coruri şcolare, muzică lejeră, piese de fanfară, romanţe...

Dacă avem în vedere fuzionarea planurilor semnalate atunci, vom fi de acord că înaintarea muzicii româneşti era de natură să faciliteze îmbogăţirea peisajului stilistic, culminaţia constituind-o, de bună seamă, ultima parte, respectiv anii ce coincid cu perioada războiului cînd Enescu, Caudella, Kiriac, Otescu, Alessandrescu, Cuclin compun partituri de mare rezonanţă în conştiinţa vremii. Astfel, atunci au fost compuse: *Simfonia a II-a* şi *a III-a* de Enescu, *Uvertura „Moldova"* de Caudella, *Liturghia psaltică* de Kiriac, *Acteon* de Alessandrescu, *Cuvinte din bătrîni* de Otescu, *La arme* de Castaldi, *Şapte doine de război* de Cuclin...

Interferenţa e acreditată şi ca o continuare a acelorași idealuri. Cînd în 1916 se cîntă, în prima audiţie, *Suita pentru vioară solo* de D. Cuclin, şi fragmente din opera *Fiul haiducului* de M. Andreescu-Iassy, criticul, ascuns sub pseudonimul Barbu Lăutarul, sesizează că aceştia duc mai departe făclia muzicii lui Porumbescu, Flondor, Ştephănescu şi Caudella[6].

Contează, în succesiunea generaţiilor, planurile mari ori, în această privinţă, ca o concluzie, ni se pare interesantă şi optica lui G. Enescu, conform căreia sînt trei valuri de compozitori români ai epocii moderne: compozitorii străini, cu nume străine, veniţi în România, precursorii şi compozitorii educaţi de Castaldi. Faţă de a doua generaţie, precursorii, Enescu are o părere uşor minimalizatoare, socotindu-i „preţioşi" autori de „bucăţi uşoare", ceea ce nu corespunde întocmai. „Înainte vreme ne-au venit de peste hotare buni pionieri ai muzicii noastre care alcătuiau la început fantezii... muzicale, au mai fost în urmă puţini români care se îndeletniceau cu bucăţi uşoare. A venit mai tîrziu Castaldi la Conservator şi datorită prezenţei lui la Conservator, educaţia muzicală a luat un mare avînt la noi"[7].

Sesizarea, fie şi globală a „valurilor" succesive în reprezentarea componisticii româneşti înseamnă o matură înţelegere a procesului istoric al muzicii româneşti.

O chestiune importantă, în ce priveşte generaţiile de compozitori, este în ce măsură ei se cunoşteau prin creaţia lor? Adică, în ce măsură Dima, bunăoară, era la curent cu stilul lui Otescu, ori Cuclin cu stilul lui Scarlatescu? Răspunsul la această întrebare e, din păcate, nemulţumitor. Nefuncţionînd normal canalele vieţii concertante, muzica precursorilor era o rara avis în programe, iar compozitorii din oraşele de provincie nu aveau cum să fie la curent cu noile creaţii cîntate în capitală, dacă într-adevăr erau programate. Nu atît dezinteresul se află

[6] Barbu, Lăutaru. *Muzica naţională*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*. Bucureşti, I, 197, 8 martie 1916, p. 2.

[7] Iliescu, L. *Maestrul George Enescu...* În: *Universul*, XXXI, 289, 20 octombrie, 1913.

la originea acestei neintersectări pe traiectoria creației, ci situația obiectivă în care se afla viața muzicală. Astfel încît nu e de mirare că, în intervențiile din cadrul Anchetei revistei *Muzica*, o serie de tineri compozitori spun fără ocolișuri că nu cunosc muzica românească anterioară, adică, nu o cunosc bine, susținînd uneori chiar că n-ar exista. Nici compozitorii vîrstnici, mai ales cei din orașele de provincie, nu erau la curent cu muzica noului val, nici măcar cu cea a lui Enescu. Ed. Caudella recunoaște, în noiembrie 1918, că nu a auzit nici o lucrare de Enescu, în afara *Poemei Române* și a *Simfoniei a III-a* pe care autorul i-a cîntat-o la pian. Era însă la curent cu ceea ce compusese sau compunea în acel moment dar, ce păcat, nu avusese unde să le și asculte[8].

Evident, erau și excepții. Totodată, colegii de generație, compozitorii aceluiași gen de creație, autorii din același centru muzical sau regiune se cunoșteau, își urmăreau succesele, ceea ce înseamnă că se simțea necesitatea schimbului de informații cu caracter profesional, se înregistrau cuceririle stilistice. Ca atare, mai corect ar fi să se afirme că nu se cunoștea prea bine procesul înaintării istorice a componisticii românești.

Decurge deci că mult rîvnita osmoză, realizată prin informarea asupra creației, nu a existat decît parțial.

PREMISELE MĂIESTRIEI

Pînă cînd nu s-a înființat clasa de compoziție la Conservatorul din București, profesiunea ori măiestria creatorilor se putea căpăta numai în străinătate, la celebre instituții de învățămînt muzical. Regula aceasta a acționat netulburată, lăsînd uneori portița deschisă pentru unii autori, mai puțin însemnați care, după ce au urmat la clasele instrumentale ori de teorie ale Conservatorului, s-au manifestat și în planul creației, obținîndu-și instrucția necesară acestei complexe îndeletniciri în mod autodidact. De regulă, compozitorii acestei categorii au activat în genurile care presupuneau o mai scurtă respirație, în genurile corale, lejere, fanfară sau în domeniul muzicii religioase care cerea o pregătire ce nu o ofereau Conservatoarele. Formația celor mai mulți compozitori precursori, se știe, era datorată anilor de studii în străinătate sau, din ce în ce mai frecvent, anilor de studii la Conservatoarele noastre, clase instrumentale de obicei, și apoi, perioadei de specializare, de perfecționare în străinătate, la clasele unor muzicieni de renume care dețineau ore de compoziție, adică de armonie, contrapunct.

[8] Caudella, Ed. *O oră la marele nostru maestru George Enescu*. În: *Evenimentul*, Iași, XXVI, 230, 16 noiembrie 1918, p. 2.

Cei mai avizați muzicieni au simțit nevoia imperioasă de a se crea clasa de compoziție solicitînd stăruitor forurilor de resort înființarea ei. Este adevărat că Eduard Wachmann deținuse, într-un timp, o clasă de armonie, contrapunct și compoziție, dar această din urmă disciplină nu a fost pe măsura sa și, ca atare, n-a existat în realitate. Constantin Dimitrescu, într-un memoriu din 1902, recomandă Ministerului Instrucțiunii să dispună grabnica înființare a clasei de compoziție, care, e drept, nu avea independență, fiind inclusă în componența unei clase de contrapunct, fugă, compoziție vocală și instrumentală. Același lucru îl preconizează și George Ștephănescu într-un *Proiect de regulament pentru școala de muzică și declamațiune*. Aceeași clasă mai e cerută de pianista Emilia Saegiu, apoi de D. G. Kiriac. Directorul Conservatorului, D. Popovici-Bayreuth, a reușit să convingă Ministerul de oportunitatea închegării clasei de compoziție, avîndu-l în vedere ca profesor pe I. Scarlatescu, dar acesta nu era tentat de așa ceva, intenționînd să mai petreacă o perioadă peste hotare pentru pregătirea sa. În plus, era și suferind, așa că se optează pentru Alfonso Castaldi, care, din octombrie 1905, a fost numit la clasa de compoziție, teoria instrumentelor și orchestrație, avînd asemenea rezultate încît, de la 1 iunie 1906, i se formează o clasă de compoziție cu durata de doi ani. Este adevărat, A. Castaldi a luptat pentru înființarea acestei clase, ca și alții, înainte, a fost mai convingător în pledoaria sa și, totodată, nimerise un moment favorabil. În demersul lui, concretizat într-un raport ce conține observațiile ca membru în comisia de examinare a elevilor Conservatorului din primăvara anului 1905, observă ... „materia cea mai importantă, adică compoziția muzicală se află într-un adevărat impas“ ... Arătînd că predarea armoniei, fără a fi urmată de studiul contrapunctului și compoziției, este fără nici un rezultat, subliniază că, în Conservator sînt mulți tineri ... „cu natură muzicală, chiar foarte pronunțată, ale căror aptitudini o bună școală de compoziție le va dezvolta cu ușurință și va afirma temperamentul lor artistic“. În consecință, cere „instituirea unei asemenea clase de compoziție muzicală, umplînd astfel o imensă lacună și ușurînd studiul aprofundat al acestei arte pentru mulți tineri sărmani care n-au mijloace materiale pentru a merge să studieze în străinătate“.[9]

Este adevărat că de îndată ce a fost numit la Conservator, Castaldi nu ezită să includă în prelegerile sale și noțiuni ce aparțineau compoziției. Apoi, nu de la bun început era singurul deținător al clasei, ceea ce pare să indice că deși se afirmase ca un marcant creator în concerte, cei în drept nu aveau încă deplină certitudine în aptitudinile sale privind predarea disciplinelor de profil componistic, ceea ce explică de ce în 1905—1906 figura în scripte cu D. G. Kiriac, iar anul următor, cu G. Enescu.[10] Primul nu viza clasa de compoziție, iar al doilea nu dorea un post la Conservator, așa că, A. Castaldi, care știa ce avea de făcut — propusese în acest sens și un fel de programă — rămîne singurul muzi-

[9] Tomescu, V. *Alfonso Castaldi*. București, Edit. Muzicală, 1958, p. 26—28.

[10] Idem, p. 29.

cian dornic și capabil să predea compoziția, ceea ce a și făcut ani de zile în șir, într-un mod magistral, dovadă fiind elevii clasei sale deveniți muzicieni de prestigiu.

Cursul lui A. Castaldi, riguros conceput, avea caracter teoretic la început, dar apoi ponderea laturii practice creștea, elevii fiind antrenați să lucreze numeroase teme, știindu-se că numai prin exerciții se puteau adînci cunoștințele tehnice. În primul an, A. Castaldi preda noțiunile legate nemijlocit de tematism, insistînd asupra frazării unei linii melodice, în concordanță cu profilurile diferențiate ale temelor și cu funcționalitatea ce li se încredința. Se acorda mare atenție tuturor elementelor constitutive și complementare, de la configurația intervalică, ritmică, armonică a monodiei, la cezuri, cadențe... În anul întîi se învăța menuetul și liedul, pentru care se folosea termenul de „romanță". Anul următor, se abordau tiparele complexe: sonata, suita, formele camerale, orchestrale, vocal-simfonice, încheindu-se cu genurile destinate scenei lirice. Asimilarea cunoștințelor proprii compoziției urmărea îmbinarea atributelor adiacente, elevului i se predau noțiuni convergente de armonie, contrapunct, forme, orchestrație. De asemenea, A. Castaldi era preocupat de felul în care era realizată expresivitatea unei monodii, a muzicii pe care elevul o aducea la clasă, considerînd că era condiționată de măiestrie, talent, cultură... În anii 1908—1909, D. Cuclin a funcționat ca suplinitor la clasa de compoziție a lui A. Castaldi de la Conservatorul bucureștean.

Și G. Musicescu, apoi Alexandru Zirra, în cadrul cursului său de armonie, predat la Conservatorul din Iași, pentru unii studenți, introducea noțiuni de compoziție. La Cluj, F. Odön a predat și compoziție. În mod particular, muzicienii M. Krause (Sibiu), H. Kirchner, R. Lassel și P. Richter au predat de asemenea, e drept, sporadic, elemente de compoziție celor interesați.

Renumit ca profesor de compoziție a fost Iacob Mureșianu, de fapt, primul muzician care a predat la noi această nobilă și grea disciplină, formînd la Blaj o școală, printre elevi numărîndu-se T. Brediceanu, L. Domide și G. Șorban. Desigur, sub acest aspect, singura corespondență ce se poate face cu I. Mureșianu este A. Castaldi, cel care a format cei mai mulți compozitori. Dar să-i trecem în revistă, luîndu-i în considerare numai pe cei care-i urmează cursul pînă în 1920: Sandu Albu, Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, Augustin Bena, Ioan Chirescu, Robert Cremer, Dimitrie Cuclin, George Enacovici, Gavriil Galinescu, Constantin Georgescu, Diamandi Gheciu, Ion Ghiga, Paul Jelescu, Simeon Nicolescu, Constantin C. Nottara, Ion Nonna Otescu, Ștefan Popescu, Theodor Rogalski.

Posibilitatea creată tinerilor de a se putea specializa ca compozitori în țară — avem în vedere Conservatorul din capitală — nu anihilează specializarea, perfecționarea peste hotare. Era un fapt obișnuit, chiar și pentru alte țări, ca viitorii creatori să beneficieze de un stagiu de pregătire în alte țări. Nu este concludent, în această ordine de idei, *Premiul Romei* care se acorda, în urma unui concurs, celor mai dotați tineri mu-

499.910
BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ

zicieni francezi pentru a se cultiva în Italia, baza făcîndu-și-o la Conservatoarele din patrie? Cam așa ceva se petrece și cu tinerii compozitori români care simțeau nevoia unei completări a studiilor sau a unui contact direct cu viața și gîndirea muzicală contemporană a Europei.

Se observă o diferență substanțială între situația existentă înainte de 1905, în sensul că cei care mergeau la specializare nu dispuneau de o pregătire anume pentru compoziție. Tinerii cîntau la un instrument, aveau cunoștințe muzicale generale, deci, abia la respectiva clasă ei primeau noțiunile de compoziție. Din momentul în care absolvenții clasei lui Castaldi mergeau în alte centre, ei erau deja compozitori, adică dețineau deja elementele meseriei, și impresia pe care o făceau în noile clase era favorabilă, ceea ce și explică de ce orizontul acestei generații este mult mai larg, mai complex. Creatorii mai dotați, mai avizați își permiteau să se intereseze de noile curente muzicale, cochetînd cu ele, stilurile epocilor revolute apărîndu-le depășite, nu le mai suscita interesul. Centrele muzicale în care compozitorii români, în formare, vin la perfecționare sînt, în ordinea frecventării: Paris, Leipzig, Viena, Berlin, Milano, urmate de Roma, Napoli, Petersburg, München. Cît privește centrul cel mai solicitat, avem în vedere Parisul, două instituții au avut aporturi considerabile în formarea muzicienilor români, iarăși statistic, cea mai importantă fiind *Schola Cantorum,* apoi *Conservatoire National de Musique*. Ca număr de elevi, însă, această instituție apare pe locul trei, primul fiind deținut de *Schola Cantorum,* iar al doilea de *Königliches Konservatorium für Musik* din Leipzig. Desigur, ierarhizarea, după criteriile numărului de elevi, este foarte relativă, de fapt, cel mai important muzician român, George Enescu, a studiat la Viena — *Konservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde* și Paris — *Conservatoire National de Musique*. Apare însă limpede că polii de atracție ai tinerilor muzicieni români, în vederea desăvîrșirii lor profesionale, sînt dispersați, ceea ce anihilează, în mare măsură, orientarea unidirecțională. Cu alte cuvinte, nu datorăm unui anume focar de luminozitate muzicală formarea compozitorilor, mai ales că porneau de acasă cu o zestre marcantă, e drept, datorată în bună măsură unui muzician de formație italiană, avînd însă o mare deschidere către muzica franceză și, într-un fel, germană. Nu întîmplător elevii săi vor merge in corpore, pentru perfecționare, la Paris. Într-un asemenea cadru, nu este de mirare că unii tineri au căpătat o orientare în care admirația pentru ceea ce au reținut din arta europeană a fost copleșitoare, strivindu-le personalitatea sau înrîurind-o atît de puternic încît cu un imens efort au putut-o contracara. De asemenea, ceea ce apare însemnat, mai spectacular chiar, privește faptul că, în pofida unui asemenea cadru dominat de regulile principiilor muzicii universale, cei mai numeroși tineri compozitori români au știut să preia exact atîta cît le era necesar pentru a realiza o muzică în care ponderea atributelor specificității naționale să fie asigurată. Altfel spus, din noianul cunoștințelor care nicidecum nu serveau, în clasa lui Castaldi sau în centrele europene urmate, elementelor stilistice autohtone, acești tineri, în majoritatea lor, au știut să preia,

Scanned with OKEN Scanner

să-și formeze o anume măiestrie pe care să o aplice, într-un fel neînvățat la cursuri, pe fundamentul specificității românești. Dar asupra acestei chestiuni vom mai avea prilejul să revenim.

Deoarece ponderea compozitorilor români care au studiat la *Schola Cantorum* este precumpănitoare, să mai zăbovim asupra acestei chestiuni. Înființată în 1816 de către Ch. Bordes, pentru a contribui la depășirea impasului în care se afla arta sacră, în 1900 devine o *Schola superioară* de muzică, unde, alături de muzica gregoriană, polifonia Renașterii, se putea urma clasa de instrumente și compoziție, disciplină predată de V. D'Indy. Cultivînd idealul artei veritabile, spiritul de devotament, dezinteresul și pasiunea pentru muzică, cultivînd dragostea pentru marile capodopere ale trecutului, blamînd virtuozitatea în sine și pe cei care se servesc de artă neslujind-o cu devoțiune, „profesorii *Scholei Cantorum* au exercitat o puternică înrîurire asupra tinerilor, nu numai din Franța, ci și din alte țări".[11] Între acestea, România a fost, probabil, țara cu cei mai mulți elevi, majoritatea fiind dornici să urmeze severele cursuri de compoziție ale lui V. D'Indy, care cultiva spiritul muzicii gregoriene și palestriniene, al muzicii lui Bach, Beethoven, Wagner și mai ales Franck, cu principiul motivului conducător, al caracterului ciclic.[12]

Constatarea este valabilă și pentru cei cîțiva tineri, ce pot fi numărați pe degetele unei mîini, care nu au studiat deloc în țară, ci numai în străinătate, și care au avut, totuși, intuiția necesității închegării stilului național în propria creație. În această categorie intră G. Enescu, S. Golestan și I. Perlea. La cealaltă extremă, poate fi plasat M. Andricu, compozitor care nu a studiat în străinătate, dar a cărui activitate de creație e legată de epoca ce începe după 1920.[13]

Sînt numeroase cazurile cînd ceea ce se profesează este cu totul altceva față de specialitatea pentru care te-ai pregătit ani în șir.

Desigur, *Schola Cantorum* era o formă de învățămînt muzical de o factură aparte, care, deși beneficia de cîteva nume de rezonanță, nu avea prestigiul *Conservatorului* din capitala Franței, fapt pentru care, discipolii acestei din urmă instituții nu priveau cu multă încredere pe compozitorii trecuți prin filiera claselor între care era și cea a lui Vincent

---

[11] *La Schola Cantorum son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, Paris, Libraire Blonnd & Garg, 1927, p. 184.

[12] Lista elevilor români de la *Schola Cantorum* e impresionantă: D. G. Kiriac figurează printre primii nouă elevi, A. Alessandrescu, D. Cuclin, I. N. Otescu, G. Enacovici, C. Castrișanu, A. Catargi, S. Golestan, G. Cucu, M. Mihalovici, G. Simonis, Șt. Popescu, R. Cremer, I. Chirescu, V. Popovici, C. Georgescu, M. Bîrsan, Th. Rogalski, P. Jelescu, C. Bobescu, I. Ghiga. Dar nu trebuie înțeles că toți aceștia au urmat cu consecvență cursurile timp de ani, ori și-au luat și diplomele. Cei mai mulți au urmat facultativ și pentru perioade scurte. Așa, bunăoară, I. N. Otescu, considerat ca elev al școlii, nici nu figurează pe listele anexate în volumul omagial.

[13] Ulterior așternerii acestor rînduri pe hîrtie, compozitorul Mircea Chiriac a abordat problema formării multor muzicieni în cadrul *Scholei Cantorum: Precursori și exponenți ai școlii românești de compoziție*. În: *Muzica*, XXXII, 1—2 (352), 1982, p. 32.

D'Indy. Problema este complexă și nu o vom aborda noi în aceste rînduri. Un fapt nu trebuie pierdut din vedere: dacă la *Conservator* era obligatorie o anume frecvență și promovare, care conducea către examene și o diplomă, *Schola Cantorum* nu era atît de severă în acest plan, și admitea înscrierea cu o oarecare ușurință, nesolicitînd frecvență. De altfel, diploma sa nu avea o mare acoperire. Apoi, puteai să frecventezi un curs, și primeai o hîrtie în acest sens, o apreciere, fără ca, în fond, să fi urmat cu severitate o programă cu mai multe discipline. Astfel, au trecut mulți muzicieni români prin această instituție, de la cîteva luni, la cîțiva ani... În mod sigur, dintre cursanții români ai *Scholei Cantorum,* unii i-au păsit pragul știind că ar putea figura în palmares, fără un cîștig real, de profunzime și rigoare. Așa ceva se putea obține, de regulă, numai de la *Conservator*... Muzicienii români cu studii temeinice în țară, la clasa lui Castaldi, au putut însă beneficia de pe urma contactului cu Vincent D'Indy, practica de creație demonstrînd-o din plin, deși, sub aspect stilistic, cantonarea în parametrii spiritului beethovenian, promovată cu înflăcărare, a putut face adepți, dar mai puțini compozitori de reală perspectivă. Această constatare e în bună parte valabilă pentru compozitorii români, sau pentru mulți dintre ei, deoarece studiile savante pe care le-au acumulat au fost de natură să le asigure măiestria, tehnica de lucru, într-un sens și un stil pe care însă, cei mai mulți, l-au considerat valabil pentru etapa de ucenicie, abandonîndu-l cînd au devenit de sine stătători. Curios și, concomitent, meritoriu este faptul că abandonarea s-a făcut în favoarea unui stil pe care nu aveau cum să-l ofere nici cele mai savante tratate de Conservator, anume, stilul național, stilul muzicii românești, care trebuia continuat pe linia precursorilor, trebuia făurit în convergență cu gustul estetic și cu acumulările limbajului contemporan.

Asimilarea măiestriei componistice în cadrul Conservatoarelor sau Academiilor de muzică din centre reputate însemna, de fapt, dobîndirea nivelului de măiestrie care se promova, adică, eliminarea decalajului existent între noi și Europa, plasarea în plină contemporaneitate. Precizăm, e vorba de principiile de compoziție ce se însușeau în cadrul procesului instructiv. De pe această platformă, odată decodate noțiunile și tehnicile de lucru, abordarea problematicii specificului național, cristalizarea stilului individual erau deja o chestiune de talent, structură psihică, temperament, gust, orizont etnic și cultural. Este interesant de urmărit care sînt profesorii de compoziție, personalitățile muzicale de peste hotare care au predat viitorilor creatori români, cei din țară fiind deja trecuți în revistă. De departe, profesorul de compoziție cu cei mai mulți elevi români a fost Vincent d'Indy, mentorul unei întregi generații care are merite însemnate pentru noi. Îl urmează Charles M. Widor, A. Gédalge, C. Reinicke, M. Reger, G. Fauré, S. Jadassohn, R. Fuchs, J. Massenet, F. Cilèa, U. Giordano, P. Dukas, P. Vidal, M. Bruch, A. Roussel, F. Schmidt, A. Glazunov, C. Getti. Evident, această enumerare cuprinde personalități cu nume de rezonanță, ceea ce explică saltul spectacular înregistrat de muzica românească a acestei perioade. Evident, cele mai sonore nume și mai numeroase sînt franceze, ceea ce și justifică ponde-

Scanned with OKEN Scanner

rea acestei culturi în influențarea tinerei școli românești de compoziție, inclusiv a lui George Enescu. Dacă s-ar lua în ecuație și influența ce se putea exercita prin colegi, bunăoară, Enescu a fost la aceeași clasă cu M. Ravel, sau muzicienii cu care au colaborat în anii formării, se va putea mai bine aprecia doza și natura confluențelor cu muzica franceză și italiană, deci cu muzica de tip latin, apoi cu muzica germană și austriacă, și abia mai apoi cu muzica țărilor slave, ca și a țărilor scandinave.

AVATARURILE PROFESIUNII DE COMPOZITOR

Profesiunea de compozitor nu era recunoscută, neputînd oferi o bază pentru asigurarea existenței. Din acest punct de vedere, nu s-au schimbat lucrurile, comparativ cu etapa anterioară. Cei care aveau preocupări de creație le puteau onora în timpul lor liber, ocupația de bază trebuind să fie oricare alta, cele mai întîlnite fiind de profesor și interpret, avînd sau nu, în cel din urmă caz, un post ferm. Așadar, profesiunea de compozitor echivala cu un *hobby*, cu ceva luxos și nu se cunoștea prea bine cît de înțeleaptă era opțiunea în favoarea sa. Evident, în cazurile unor reușite, a unor partituri ce se finalizau cu succes în sala de concert sau pe scena operei, lucrurile se schimbau în bine pentru poziția morală, artistică a celui în cauză, dar neînsemnat pentru situația sa materială. Nici unul dintre factorii oficiali nu solicita creații muzicale, nimeni, se pare, nu avea nevoie de partituri. Dacă apăreau, erau bine venite pentru formații și pentru public, dar ele nu aduceau și siguranța traiului, în vederea unor noi eforturi în domeniul componistic. Pe scurt, condițiile nu erau favorabile, din punct de vedere administrativ, pentru compozitori, ei continuau să fie un fel de paria ai frontului muzical, ai frontului intelectual. Condițiile existenței profesiunii de muzician se înfiripează fără a fi generalizate, profesiunea de compozitor era însă fără o platformă materială, nefiind susținută. Unii muzicieni vor înfrunta cu stoicism adversitățile, militînd pentru crearea unui statut demn al muzicienilor, alții însă vor pleca și vor rămîne departe de țară, cum a fost cazul lui E. Mandicevschi, S. Golestan și alții ... Să nu se creadă că E. Mandicevschi nu a fost frămîntat de această chestiune, înstrăinarea fiind abordată, între altele, într-o scrisoare către sora sa Virginia, din 31 decembrie 1879. „Da, muzicianul are la noi o poziție grea, ... mai sînt încă oameni care, din punct de vedere social, îl pun pe muzician în aceeași categorie cu cismarul". Arată că dacă există bunăvoință, se pot crea posturi acceptabile pentru muzicieni și se dă ca exemplu postul creat pentru Hrimaly la Societatea muzicală din Cernăuți. Dar, cu o floare nu se face primăvara. E. Mandicevschi se gîndea la un post de dirijor la corul Mitropoliei bucovinene ... Cum însă oferta a întîrziat, i s-a oferit o slujbă onorabilă la Viena, astfel încît a acceptat-o.

Scanned with OKEN Scanner

Situația nefavorabilă a fost înfierată în presa vremii: „La noi nimeni nu trăiește numai din artă și numai pentru artă — scriau T. Brediceanu și G. Șorban în 1911[14] — cultivarea artelor se consideră ca un lucru de a doua mînă: artistul român are să îndeplinească mai întîi alte îndatoriri, de obicei tocmai contrare dispoziţiunii și preocupărilor sale — ocupațiuni distrugătoare de avînt și însufleţire că numai pe urmă în așa zisele «ceasuri libere» să se poată dedica muzelor!“ ... Mai mult, unii dintre compozitorii de vază, înzestrați cu talent și știință componistică, buni pianiști, ca I. Mureșianu, trăiesc în centre culturale ca Blajul, unde însă nu dispun de condițiile unei vieți muzicale care să-l stimuleze, să-l țină la curent cu noile tendințe, cu gustul artistic. T. Brediceanu și G. Șorban, ei înșiși descriind cazul nefericirii dascălului lor, se identificau cu un asemenea mediu artistic neprielnic, recomandînd să se întreprindă ceva și pe această cale, pentru ca progresul să fie însemnat, motivînd astfel acest imperativ ... „nimic nu contribuie în mai mare măsură la înălțarea unui neam ca artiștii săi“ ...[15]

Existau însă și piedici de natură politică, cu care erau confruntați muzicienii români din teritoriile aflate sub administrație străină. C. Porumbescu, anterior, Vidu, Dima au cunoscut temnițele austro-ungare. Și Iacob Mureșianu a avut de pătimit. Cînd, în 1908, ministrul Instrucției Publice Teleki, se pare, prezent la Concertul Tinerimii Române, audiază *Constantin Brîncoveanu*, piese de T. Brediceanu și L. Domide și află că au studiat muzica la Blaj cu I. Mureșianu, dă dispoziții menite să-i stînjenească activitatea, diminuîndu-i numărul orelor și stingherindu-l în privința lecțiilor particulare, singurele prin care putea transmite elemente de compoziție, armonie, deoarece așa ceva nu figura în programele analitice ale școlilor, neatestîndu-se valabilitatea „diplomelor“. Astfel, se spera ca elevii să nu-l frecventeze ...[16]

Greutăți ce păreau insurmontabile apar în calea compozitorului care încerca să-și facă auzită o nouă creație. Caudella, nu odată, se plînge pe această temă, mai ales atunci cînd partitura era de amploare.[17] El se referea, de bună seamă, la lucrările sale necîntate, bunăoară opera *Dorman*. M. Mărgăritescu surprinde lucid drama compozitorilor români, care sînt, într-un fel, dezavantajați față de interpreți ce „s-au împrăștiat în străinătate“, nevoiți să predea pian sau canto ... „aspirațiunile lor nefiind deloc căutate“.[18]

---

[14] *Iacob Mureșianu.* Adaus muzical la revista *Luceafărul*, Sibiu, X, nr. 15—17, 1 august — 1 septembrie 1911; materialul a fost reprodus în *Izvorașul*, II, nr. 1—4 septembrie-octombrie 1920, p. 12—14, sub titlul: *Galeria muzicanților români: Iacob Mureșianu.*

[15] Idem, ibidem.

[16] Gherman, J. Dr. *Compozitorul Iacob Mureșianu*, vol. I. Brașov, exemplar dactilografiat, păstrat în fondul George Breazul al Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București; Merișescu, Gheorghe. *Iacob Mureșianu*, București, Edit. Muzicală, 1966, p. 116.

[17] Caudella, Eduard. *Ce trebuie să facă un profesor de muzică.* În: *Rampa*, II, 590, 15 decembrie 1913, p. 1.

[18] Mărgăritescu, M. *Muzica la noi.* II, *Gazeta artelor*, I, 6, 1 decembrie 1902, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Privind retrospectiv activitatea sa, compozitorul ieșean mărturisea cu amărăciune: „A trebuit să am multă perseverență și multă iubire pentru arta mea pentru a nu pierde cu totul gustul de a lucra înainte, mai ales că n-am avut mare satisfacțiune morală și mai ales nici un folos material".[19]

Ca să nu mergem prea departe, o altă situație dramatică o identificăm în permanentele hărțuieli de care a avut parte Gavriil Musicescu, compozitor și dirijor de prestigiu, încărcat cu decorații, dar care, adeseori, pentru ideile sale noi privitoare la valorificarea modalismului, a fost admonestat în articole de critică, la care, e drept, răspunde cu vehemență, fiind un mare polemist. Cu toate acestea, amărăciunea lui se acumulează treptat, ajungînd să scrie înaintea morții: „Cît am îndurat și eu, nu-ți poți face idee. De aș fi măcar cu 10 ani mai tînăr, de mult aș fi aiurea și aș exclama ca celebrul Glinka: «Mi-e dragă Rusia, dar să trăiesc în ea nu pot»!"[20]

Un caz dramatic l-a reprezentat tînărul compozitor Ioan Harșia, mort într-o mare sărăcie la București. Trist este că timp de șase ani a studiat muzica la Viena și Leipzig, pregătindu-se pentru cariera de compozitor, impunîndu-se ca un muzician de perspectivă, dovadă fiind că la concursul pentru premiul *George Enescu* din 1915 a fost încurajat de juriu cu o sumă pentru *Simfonia în fa minor*. Ei bine, Ion Harșia nu și-a găsit o slujbă pe măsura pregătirii, fiind nevoit să accepte postul de corector la *Monitorul oficial*, în București. Parafrazînd ziarul *Românul* din Arad, (V. 155, 17/30 iulie 1915, p. 1), a trebuit ca acest tînăr să studieze ani de zile în înalte Conservatoare europene pentru a obține modestul post de corector . . .

De bună seamă, editorii muzicali ar fi putut avea un cuvînt în susținerea creației originale, mai ales că C. Gebauer sau J. Feder aveau și veleități în acest domeniu. Ei însă nu publică decît partituri cu muzică populară, aranjamente, romanțe și dansuri mondene. Solicitat să-i acorde spațiu grafic, arată M. Mărgăritescu, un editor i-a replicat unui compozitor român de vază, cîntat peste hotare: „Dar ce compui dumneata e muzică, muzică distinsă; nu pot lua sarcina de a tipări, căci nimeni n-ar cumpăra-o. Mie nu-mi trebuie așa muzică; fă-mi o sîrbă, sau o gavotă în stil național . . . sau un vals întreg în minor, foarte ușor de executat, atunci ți le editez".[21]

Soluția pe care M. Mărgăritescu o vede în propensiunea creației indigene ar fi instituirea de către Academia română a unor premii anuale creației muzicale pentru: „cele mai bune opere lirice, orchestrale, vocale și pianistice"[22], care apoi să fie reprezentate pe scena Teatrului Național,

---

[19] Breazul, George. *Gavriil Musicescu. Pagini de istoria muzicii românești*, vol. I. Ed. îngrijită de V. Tomescu. București, Edit. Muzicală, 1966, p. 35.

[20] Caudella, Ed. *Muzica clasică și interpretarea sa*. În: *Gazeta artelor*, I, 32, 15—25 octombrie 1903, p. 2.

[21] Idem, ibidem.

[22] Idem, p. 3.

ori programate în concertele simfonice. Erau deziderate care, din păcate, au rămas neonorate.

Ideea lipsei de sprijin revine și în legătură cu compozitorul I. Scarlatescu, pe care G. Șorban îl considera, în 1900, evident, suprasolicitînd realitatea, ca cel care, însușindu-și „tehnicile moderne" de compoziție... ar fi meritat să... „stea în fruntea mișcării muzicale din capitala României". Acest compozitor, mai arată muzicianul transilvănean, ar trebui să fie „nealterat de neajunsurile materiale ale vieții", pentru a putea crea... „opere cari să aducă glorie neamului românesc". Ei bine, I. Scarlatescu e nevoit să... „umble din poartă în poartă pentru un post de dirigent la vreun mediu cor."[23]

Pentru a întări cuvintele muzicianului transilvănean despre reputația de atunci, subliniem, de atunci, a lui I. Scarlatescu vom arăta că, potrivit *României Muzicale* (XIII, 6—7, 15 martie 1902, p. 46), *Schițele simfonice*, editate ca piese de pian de editura Machelle, erau înscrise în repertoriul claselor de pian al lui F. Busoni de la Berlin, precum și al celor de la Conservatoarele din Paris, Viena, Leipzig...

Situația apare uneori dezarmantă și, după cum se știe, compozitorii precursori au fost cei mai afectați, posturile pe care le dețineau în viața muzicală nefavorizîndu-i. J. Movilă lansează chiar un strigăt de alarmă, atunci cînd scrie: „Tristă soartă au compozitorii noștri. Și dacă unor compozitori de talia lui Caudella sau C. Dimitrescu, director de Conservator ori profesori și dirigenți ai orchestrei Teatrului Național, nu li se dă sprijin și încurajare, la ce bun ar încerca un altul să mai muncească pe acest teren?"[24]

Cadrul acesta e caracteristic primilor ani ai etapei și îi vizează îndeosebi pe compozitorii precursori, deoarece cei mai tineri sînt mai norocoși, Enescu, spre exemplu, era programat. Pentru că situațiile nu rămîn niciodată amorfe și pentru a nu fi bănuiți de inconsecvență, că ne-am contrazice, să privim mai îndeaproape acest aspect. Deci, ambientalul în care se desfășura viața muzicală de concert era nefavorabil creației originale? Răspunsul trebuie să aibă în vedere evoluția mentalității și a atitudinii față de muzica românească, deoarece G. Enescu a avut menirea de a o impune, de a-i conferi autoritate aristocratică și, deci, credit. Ca atare, după ce el însuși își revendică acest drept în conștiința melomanilor români, îl urmează și alți compozitori, precum Castaldi, iar tinerii care vor debuta — avem în vedere pe Otescu, Alessandrescu — se bucură de credit, fiind susținuți de muzicieni, inclusiv de cei cu un greu cuvînt în stabilirea programelor manifestărilor muzicale.

Mentalitatea față de muzicienii indigeni se modifică în bine, deși nu dintr-odată, scepticismul unora rămînînd încă multă vreme activ, deci, o frînă în calea ascensiunii artei componistice românești. Dar se

---

[23] Șorban, *G. Ioan Scarlatescu*. În: *Tribuna*, Sibiu, VII, 159, 15/28 august 1900.

[24] Movilă, J. *Petru Rareș și Nini*. În: *Gazeta Artelor*, București, II, 15, 9 februarie 1903, p. 4.

afla în curs de schimbare. Situația compozitorilor antecesori era dezavantajoasă, deoarece prestigiul lor profesional se mărginea doar la anumite zone, în anumite genuri: coral și liric, cameral, prin miniaturi. Ei vor purta o tacită și îndelungată bătălie pentru a se impune și, o vor realiza după 1905, mai exact din 1910. Aceasta o demonstrează unele programări ca și o serie de articole în care li se recunoaște aportul, ceea ce echivalează cu o reabilitare morală, pentru că o compensație reală era imposibilă, întrucît ea se putea efectua numai prin creație, ori aceasta pierduse momentul actualității, momentul compunerii respectivelor partituri. Din această cauză, orșice programare a unei partituri inedite, scrise cu ani în urmă de către ei, părea anacronică, ceea ce se explică și prin cultivarea unui stil puțin întîrziat. Interesul pentru creația lor era o realitate în măsura în care probau stadiul stilistic și, mai ales, felul în care au sesizat, au conceput, în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, specificitatea națională. Ori, în acest plan contribuția lor era indiscutabil meritorie, demnă de a fi cunoscută și apreciată. La urma urmelor, tocmai această valență a muzicii lor constituie atributul decisiv al valorii, deoarece însemnătatea lor rezidă în cuantumul de autenticitate națională prin care au afirmat timbrul proaspăt și original al unei noi școli muzicale. Așadar, recunoașterea operei precursorilor constituie o acțiune în timp, la care se angajează mulți muzicieni, îndeosebi cei care îi cunosc și care le înțeleg efortul și, evident, meritele. Deci, nu toți muzicienii îi vor cunoaște, la acest capitol înscriindu-se unii compozitori tineri care zăbovesc mai în fugă asupra moștenirii precursorilor, avînd alte preocupări, orientate spre asimilarea tehnicilor moderne de creație și mai puțin spre a aprofunda tradiția autohtonă. În această categorie intră cîțiva discipoli ai lui Castaldi, unii elevi ai *Scholei Cantorum*, care în ancheta revistei *Muzica* din 1920 dovedeau, prin ceea ce susțineau, că nu erau la curent cu realizările anterioare în componistica și gîndirea muzicală românească, mai precis, în domeniul culegerii melodiilor populare.

Dar să apelăm la cîteva indicii care atestă nu numai prezența precursorilor, a clasicilor muzicii românești în viața muzicală, dar și efortul depus pentru recunoașterea valorii moștenirii lor artistice. Opera lui Eduard Caudella — *Petru Rareș*, jucată pe scena Teatrului Național din București în 1900 — este socotită, de către M. Mărgăritescu, trei ani mai tîrziu . . . „operă demnă de a figura cu succes pe scenele importante din Occident", menționîndu-se comentariile elogioase ale unor publicații din Franța și Germania.[25] Cert este că *Preludiul* acestei opere a figurat într-unul din concertele dirijate de F. de Réry, aflat în fruntea *Asociațiunii concertelor simfonice* din Paris.[26]

---

[25] Mărgăritescu, M. *Eduard Caudella*. În: *Gazeta Artelor*, II, 11, 12 ianuarie 1903, p. 1.

[26] *Muzica românească la Paris*. În: *Adevărul*, XIX, 6549, 17 noiembrie 1907.

Gazeta Artelor lansează, în anul 1903, îndemnul să se cînte muzica lui Ciprian Porumbescu, pentru a fi cunoscută cel puțin în proporția în care e cunoscută „la frații subjugați",[27] adică în Transilvania, Banat și Bucovina.

Se găsesc frumuseți și în paginile compozitorilor din generația lui A. Flechtenmacher. Astfel, cînd în 1903 se cîntă, în cadrul unei serbări la Teatrul Național uvertura *Fata plăpumăresei* de I. Wachmann, s-a remarcat ... „caracterul românesc al acestei uverturi", dovedind că ... „bătrînii cunoșteau taina de a pătrunde în inimile mulțimii".[28]

O altă lucrare, datorată lui Flechtenmacher, *Uvertura pe arii naționale* a fost apreciată ca ... „plină de farmecul doinelor și de voiciunea horelor, așa de măiestrit combinate" ... Această muzică ... „ne-a arătat încă o dată ce compozitor de valoare am pierdut în persoana lui, și că e o mare rușine pentru noi că l-am lăsat să lupte în tot cursul vieții sale cu mizeria".[29] Nu tot ce s-a compus de muzicienii noștri era lăudat. Potpuriurile *Garofița* și *Amintiri de peste Olt* de A. Dinicu și P. Elinescu erau considerate, în pofida unor momente plăcute ... „palide pe lîngă ale lui I. Wachmann și A. Flechtenmacher".[30]

La începutul secolului nostru s-a dezlănțuit o campanie marcată, probabil prima, în favoarea compozitorilor precursori, declanșată de resuscitarea interesului față de muzica noastră. E un fenomen curios, care face ca atunci cînd apare o mare valoare să se declanșeze un curent favorabil domeniului respectiv, avantajîndu-i și pe alții. Ascensiunea lui Enescu a stimulat interesul pentru compoziție, în general, și pentru autorii dinaintea lui. Iată de ce, din cînd în cînd, se aude cîte o voce; se puteau citi rînduri ca acestea, încurajate de directorul *Gazetei Artelor*, Juarez Movilă, și chiar de el formulate ca marginalii asupra repertoriului propagat de cvartetul *Carmen Sylva*, reiterînd creații pe nedrept uitate ... „cvartetele dlui Caudella de la Iași și ale dlui C. Dimitrescu, profesor de violoncel, al dlui Dinicu, pentru ce nu se pun în studiu?"[31]

Către 1910, precursorii sînt mai apreciați. După ce într-un concert răsunară pagini de G. Ștephănescu, foarte bine primite, se puteau citi aceste rînduri care aveau și semnificația unei necesități de a acționa mai energic pentru a scoate la lumină muzica acestor compozitori. „De ce nu se găsește un om de inimă care să facă pentru muzica noastră națională ceea ce a făcut A. Simu pentru pictură și sculptură!"[32] *Uver-*

---

[27] Nino. *Compozitorii noștri. Ciprian Porumbescu.* În: *Gazeta Artelor*, I, 20, 16 martie 1903, p. 1.

[28] *Jubileul Teatrului Național.* În: *Gazeta Artelor*, I, 4, 15 februarie 1903, p. 26.

[29] Idem, ibidem.

[30] Ibidem.

[31] Movilă, J. *Concertele cvartetului Carmen Sylva.* În: *Gazeta Artelor*, I, 17, 23 februarie 1903, p. 3.

[32] Barbu, Lăutarul. *Cronica muzicală.* În: *Revista Idealistă*, VIII, 12, decembrie 1910, p. 393.

tura Națională este apreciată în *Revista Muzicală și teatrală* (I, nr. 5, februarie 1905, p, 75) . . . „o pagină muzicală de valoare, bine concepută pe un plan bine definit și de o inspirație sănătoasă".

Pagini de recunoaștere se găsesc privitoare și la alți muzicieni din falanga precursorilor. Aceasta nu înseamnă o preluare necritică, o preluare în bloc, dimpotrivă, mai ales atunci cînd trebuia descris saltul pe care muzica noastră îl marchează prin Enescu. Așa se face că H. Göring, recunoscîndu-le contribuția de pionierat, îi admonestează pentru caracterul adeseori cenușiu al substanței muzicii lor. „Mulți dintre compozitorii noștri din trecut ca Eduard Caudella, George Dima, Iacob Mureșianu, Alexandru Flechtenmacher, Ciprian Porumbescu și George Ștephănescu au căutat prin diferitele lor lucrări bazate pe fragmente din muzica națională să intereseze prin diferite forme pe toți cari sînt dornici de a avea o muzică proprie, cum o au germanii, ungurii, rușii, italienii, francezii, norvegienii și alții, dar cu mare greutate s-au putut strînge adepții pentru noua evanghelie muzicală, căci mulți găseau formele, temele și motivele prea banale, prea comune."[33] Rîndurile lui H. Göring demonstrează că precursorii erau considerați ca fiind înscriși pe axa făuririi muzicii naționale. Chiar dacă nu li se recunoaște aportul în complexitatea lui, faptul că sînt priviți prin prisma unei generații animate de idealul artei muzicale românești înseamnă enorm de mult, truda fiindu-le privită, în parte, cu respect. În acest fel, s-a recuperat ceva, e adevărat, nu prea mult, dar conștiința unui efort al generațiilor pentru o cauză muzicală comună era o dovadă de maturitate și progres artistic.

Integrarea creației românești în fluxul concertistic cameral se datorează unor ansambluri care, din cînd în cînd, îi acordă atenție. Soliștii, instrumentiști și cîntăreți, de asemenea încep s-o propage, mai ales cei din Transilvania. Cea mai avantajată era creația corală, foarte prompt și amplu înscrisă în repertorii. Dar aceste formații aveau profil de amatori, ceea ce înseamnă că neprofesioniștii, marii iubitori de muzică, erau mult mai receptivi față de creația compozitorilor români decît profesioniștii. Se va putea spune că aceasta are și explicații. Prima, dirijorii cei mai autoritari, de faimă, ai corurilor, erau chiar compozitorii: Dima, Musicescu, Vidu, Mureșianu, ori ei, desigur, își promovau creația, ca și a colegilor lor compozitori. Afirmația e corectă, dar nu poate explica masiva difuziune a repertoriului coral românesc pînă la cele mai mărginașe formații. Era un proces de contaminare? Poate, dar nici aceasta nu era de ajuns. Singura alternativă de răspuns care să satisfacă este că simțirea românească în mișcarea corală era foarte puternică, și necesitatea unor creații de actualitate, bazate pe simțirea etnică muzicală, a găsit în creațiile compozitorilor noștri o magistrală întruchipare.

În domeniul simfonic, situația nu era la fel de favorabilă, mai întîi, deoarece nu aveam decît o orchestră permanentă, la București.

---

[33] Göring, H. *George Enescu.* În: *Voința Națională.* XXV, 6786, 19 ianuarie 1908, p. 1.

Apoi, această orchestră, deși era *Filarmonica Română,* nu era alcătuită decît în parte de români, deci componenții ei nu vibrau, ca și componenții corurilor, la sentimentele naționale. Pentru mulți dintre ei, uverturile cu motive populare nu le spuneau mare lucru. Însuși Eduard Wachmann era prea puțin sensibil la o asemenea orientare. În plus, a găsit un principiu care-l absolvea, chipurile, de răspunderile ce le avea pentru destinul creației noastre muzicale. L-am expus deja într-un capitol anterior, anume, nu se introduce în repertoriu nici o creație pentru a fi cîntată în primă audiție absolută. El considera că programele simfonicelor trebuie să cuprindă numai „lucrări clasice", adică lucrări consacrate. Nu putea fi, credem, un principiu mai academic și, totodată, mai nefast muzicii românești! Unde oare se cuvenea cîntată o partitură simfonică datorată unui compozitor indigen, dacă nu în patria autohtonă? Dar acest lucru nu era îngăduit de norma primei audiții absolute. În această situație, erau trei alternative: să nu se execute creația simfonică românească în țară de către unica orchestră permanentă de profil pe care o posedam, ceea ce s-a și întîmplat cu muzica precursorilor. Se, mai putea spera în găsirea unui debușeu în străinătate, dar pentru așa ceva se cereau condiții favorabile, valoare artistică, nivel universal... În cele din urmă, așa s-au petrecut lucrurile cu *Poema română de* G. Enescu. În fine, nu se exclude nici posibilitatea de a se interpreta o creație de către o orchestră lirică, fie cea a Teatrului Național sau a vreunei trupe de operă, operetă. Din momentul în care s-au înființat alte colective orchestrale, precum *Tinerimea simfonică,* posibilitățile au crescut, deoarece dirijorii lor, uneori compozitori, nu aveau prejudecăți și, probabil, nici resentimente.

Dosarul neîncrederii, mai bine-zis, al dezinteresului lui Ed. Wachmann pentru muzica românească, conține numeroase dovezi ce pot fi, fiecare în felul său, adevărate capete de acuzare. Vom apela la scrisoarea lui I. Scarlatescu, aflat la studii la Viena, adresată lui T. Maiorescu la 8 martie 1899[34], în care își exprimă regretul că nu primise răspuns la rîndurile adresate lui Ed. Wachmann în care-l întreba dacă-i poate... „trimite cîteva compoziții spre apreciere". Normal, primind o asemenea ofertă de la un tînăr ce spera să capete un semn de încurajare, o personalitate cu răspundere în viața muzicală ar fi trebuit să meargă în întîmpinare.

Eduard Wachmann, directorul, dirijorul orchestrei simfonice bucureștene, poartă o mare vină pentru neîncurajarea creației românești. Așa se întîmplă cînd un ins deține conducerea unei instituții fără a fi controlat, cel puțin de un consiliu artistic, autoritar și calificat. Este și mai greu de înțeles nesesizarea de către el a acestui domeniu ce se cerea stimulat, știind că era directorul Conservatorului și, mai mult, el însuși era compozitor, e drept, neînsemnat. Dar Ed. Wachmann putea fi sfătuit de către factorii care-l subvenționau că ar putea cere unor

[34] Scarlatescu, I. *Scrisoare adresată lui T. Maiorescu.* Fond T. Maiorescu, Bibl. Academiei R.S.R., București.

compozitori creații inedite. Nimic din așa ceva. E curioasă această situație, cunoscînd că în materie de operă, Carmen Sylva, autoarea de librete, colabora cu compozitori de opere. Iubea muzica simfonică și de cameră, dar nu a venit nici un semn de la Palat în favoarea muzicii simfonice românești.

Schimbarea mult rîvnită se produce în martie 1898, deci chiar la începutul perioadei de care ne ocupăm, cînd, sub impresia succesului obținut de prima audiție a *Poemei Române* de Enescu, Ed. Wachmann acceptă programarea la orchestra aflată sub direcția sa. Era acesta un semn de slăbiciune? Era o cedare, deorece voci critice îi atrăseseră atenția că nu slujește cauza muzicii românești? Greu de precizat. S-ar putea să fi fost și un semn de slăbiciune profesională, acceptînd programarea deoarece lucrarea putea fi dirijată de compozitor. Apoi, nu trebuie să se scape din vedere că pînă atunci, deci timp de trei decenii, nici un dirijor nu a fost acceptat spre a conduce colectivul simfonic bucureștean. E și acesta un aspect, un indiciu al unui posibil complex de inferioritate pe care-l avea dirijorul Wachmann care includea în program numai creații pe care le cunoștea din alte versiuni, primele audiții intimidîndu-l. Apoi, Enescu era un copil cerut de Palat și nu se punea problema unei rivalități. Monopolul absolut al dirijorului Ed. Wachmann nu credem că a fost un factor de progres artistic, nici pentru creație, nici pentru ridicarea nivelului tehnic și artistic al orchestrei, nici pentru cultivarea gustului muzical. Semnalînd aceste aspecte, nu diminuăm meritele lui Wachmann în promovarea vieții de concert simfonice, care atrage după sine numeroase alte aspecte.

Criticile aduse lui Ed. Wachmann în privința atitudinii față de creația românească își mențin valabilitatea și în cazul în care s-ar putea invoca unele excepții cînd, în concerte colaterale, orchestra își dădea concursul la serbări în cadrul Teatrului Național sau la manifestări ale unei Societăți muzical-culturale, unde se programau și creațiile unor compozitori români. În aceste cazuri, Ed. Wachmann accepta să dirijeze partituri neclasice, neconsacrate. Un asemenea concert a cuprins nu numai compoziții de Constantin Dimitrescu și a avut loc la 3 martie 1891, în Sala Ateneului, fiind organizat din inițiativa unor prieteni muzicieni, sub auspiciile *Societății Corale Liedertafel*, la care și-a dat concursul *Orchestra filarmonică*. S-au cîntat următoarele compoziții de C. Dimitrescu, cel care s-a și zbătut pentru organizarea concertului, al cărui program era alcătuit numai din prime audiții: *Menuet marș; Uvertura pentru orchestra mare; Concertul pentru violoncel și orchestră* (solist compozitorul, dirijor Ed. Wachmann și se pare, R. Peters); *Reverie* și *Berceuse*,[35] solist compozitorul, acompaniat de E. Narice. Programul a cuprins, de asemenea, cîteva lieduri și coruri de diferiți compozitori universali. Deci, nu era un concert al *Filarmonicii* și nu a cuprins în exclusivitate creații de C. Dimitrescu,

35 *Cronicul spectacolelor* În: *Constituționalul*, II, 495, 28/II 1891, p. 3; *Konzert Dimitrescu*. În: *Bukarester Tageblatt*. XII, 59, 15 martie 1891, p. 3; Dolinescu, E. *Constantin Dimitrescu*. București, Edit. Muzicală, 1977, p. 90.

deși în *Constituționalul* se putea citi: „E întîia oară la noi cînd un compozitor Român dă o audiție a operelor lui". Evenimentul trebuie reținut!

Zăbovind asupra repertoriului creației românești inclus în programele simfonice ale orchestrei *Societății Filarmonice*, reținem cîteva aspecte demne de atenție. Atît timp cît Ed. Wachmann s-a aflat la cîrma *Societății*, după concesia făcută *Poemei Române* nu s-au programat decît partituri de Enescu: *Poema Română, Fantezia pentru pian și orchestră, Fantezia pastorală, Suita I pentru orchestră, Rapsodia nr. 1 și nr. 2, 2 interludii pentru instrumente de coarde*. Nu trebuie să se creadă că Ed. Wachmann a dirijat aceste partituri. Nicidecum. Erau înscrise în programele sale, dar cînd le venea rîndul, ceda bagheta pentru respectiva lucrare autorului, lui G. Enescu. Deci, în palmaresul de dirijor simfonic al lui Ed. Wachmann nu există nici o creație de Enescu, am spune nici o creație românească. E însă adevărat că în unele concerte ocazionale sau la Teatrul Național a dirijat creații destinate scenei semnate de compozitori români, piese miniaturale pentru orchestră, ca uverturi. Este dureros că timp de 40 ani, dirijorul orchestrei bucureștene să nu prezinte nici o creație autohtonă. Paradoxul e că dirija creații simfonice ale școlilor naționale, datorate compozitorilor ruși, Glinka, Ceaikovski, Smetana, Dvořák și Grieg.

D. Dinicu a adoptat o atitudine diferită. Mai întîi, a cedat bagheta și altor dirijori români, e drept, nu prea des, totuși nu a monopolizat pupitrul dirijoral. Alături de el au figurat pe afișe, în ordine cronologică: A. Castaldi, C. Dimitrescu, D. G. Kiriac, G. Enescu, I. N. Otescu, M. Andreescu-Iassy, Ed. Caudella, A. Alessandrescu, M. Bîrsan, M. Jora și C. Georgescu, Ca regulă, aceștia și-au prezentat creațiile, excepție G. Enescu care dirija mai mult, unii apărînd numai pentru propria lucrare. Dar care sînt partiturile indigene cîntate la Filarmonică în perioadele cînd dirijori principali au fost Dinicu, Enescu, în refugiul de la Iași, și George Georgescu?

Enescu apare în fața publicului, în afara unor reluări, cu următoarele prime audiții: *Simfonia I, Suita a II-a pentru orchestră, Pavana, Simfonia a II-a, Simfonia a III-a*. Enescu este primul compozitor român inclus în programul unui concert condus de un dirijor străin la București — F. Weingartner, cam tîrziu, abia la 21 martie 1920! Tot Enescu, care are numeroase priorități, pentru muzica românească, în postură de dirijor, înscrie în programe cele mai multe creații ale altor compozitori români, începînd cu anul 1910: S. Golestan — *Simfonia română pentru pian și orchestră* (concertul îl are cap de afiș ca dirijor pe Enescu, 3 ianuarie, dar acum susține partida pianului, a dirijat D. Dinicu); I. N. Otescu — *Vrăjile Armidei;* D. Cuclin — *Scherzo;* M. Jora — *Noapte de vară, Scherzo;* C. C. Nottara — *muzica la Polyeucte;* Al. Zirra — *Suita pentru orchestră;* N. Caravia — *Noaptea;* I. N. Otescu — *Fragmente din baletul Ileana Cosînzeana*. Cum se vede, sînt și compozitori distinși cu Premiul „George Enescu". Al. Castaldi dirijează numai creații proprii: *Il Giorno, Marsyas, Thalassa*. E curios că acest muzician apare la pupitrul orchestrei numai în trei rînduri, între 1904—1909. C. Dimitrescu nu a

dirijat nici o creaţie proprie în cele două concerte ce i s-au acordat, ca muzică românească avînd doar finalul *Poemei Române* de Enescu. În concertele conduse de D. G. Kiriac, din aprilie 1913, exceptînd *Popasul ţiganilor* de Schumann şi — *Crăiasa zînelor*, de N. Gade, a prezentat numai muzică românească: A. Castaldi — *Imn religios;* L. Domide — *Înşiră-te mărgărite;* I. Vidu — *Preste deal;* I. N. Otescu — *Din bătrîni* şi din nou Castaldi cu celebrul cîntec patriotic *La arme*.

D. Dinicu a acordat atenţie creaţiei originale, invitînd adeseori compozitorii să conducă orchestra în creaţii proprii: Castaldi, Enescu, Otescu, Catargi (*Simfonia în do minor* şi *Adagio pentru vioară şi orchestră*) şi Caudella (*Uvertura Moldova*). I. N. Otescu şi-a dirijat, începînd cu 1911, *Legenda Trandafirul roşu, Narcise, Fragmente din Templul din Gnid, Impresii de iarnă, Liedurile, Foi de toamnă, Pe un ritm de gavotă* (solistă L. Cosma) şi *Ilderim*. Din alţi compozitori români a prezentat doar finalul *Poemei Române* şi, trebuie menţionat că a condus cîteva concerte integrale, fără a înscrie în program nici o creaţie românească. Şi Mihail Jora a avut asemenea concerte. A. Alessandrescu a dirijat *Didona* şi *Acteon*. Revenind însă la aportul lui D. Dinicu în promovarea creaţiei simfonice româneşti, observăm că a dirijat efectiv puţine lucrări: G. Enescu — *Poema Română;* I. N. Otescu — *Fragment din Templul din Gnid;* A. Alessandrescu — *Didona;* M. Jora — *Suita în Re major*.

Un alt compozitor aflat, o dată, în situaţia de şef al orchestrei a fost M. Andreescu-Iassy, cu un întreg concert de autor. De menţionat că D. Dinicu, în concertul din 3 mai 1913, a prezentat fragmente din opera *Cobzarul* de Gabrielle Ferrari, n. Colompari de Munte'gre. În fine, G. Georgescu, după o serie de concerte în care pare să ignore total muzica românească (a debutat la 4 ianuarie 1920), odată cu concertul din 30 mai se pare că înţelege necesitatea de a-şi lărgi repertoriul, cuprinzînd şi partiturile unor compozitori contemporani români: G. Enescu — *Poema Română,* cele două *Rapsodii,* precum prime audiţii; I. Perlea — *Două fragmente simfonice;* F. Lazăr — *Preludiu* şi M. Jora — *Poveste indică*. E drept, creaţii mai puţin pretenţioase, miniaturi, atenţia fiindu-i absorbită de muzica unor compozitori ca Beethoven, Brahms, R. Strauss, Ceaikovski, Berlioz, Rimski-Korsakov, Wagner . . .

Muzica românească se infiltrează ceva mai ferm în programe după 1910, mai exact, prin mai mulţi autori. La aceasta au putut contribui şi unele opinii din presă, care criticau neglijarea valorilor componistice, deplîngeau absenţa unei atitudini încurajatoare. „Guvernele străine, cînd subvenţionează orchestrele, impun obligaţii ca în fiecare sezon să cînte opere ale tinerilor compozitori, născuţi în ţările respective. La noi deşi se dă o subvenţie destul de frumuşică, orchestra nu are nici o obligaţie de împlinit".

Este cea mai clară admonestare a sistemului oarecum indiferent faţă de creatori, fiind prima recomandare de a se adopta măsuri pentru susţinerea creaţiei originale. Se merge şi mai departe, arătîndu-se că dacă orchestra nu consacră tinerele talente, nu-şi îndeplineşte „adevărata ei menire". Reproşînd orchestrei că „n-a dat încă la iveală vreun talent din

Scanned with OKEN Scanner

țară, ceea ce pare a întări proverbul că «nimeni nu e profet în țara lui»",[36] cronicarul nu făcea decît să îndemne să-și modifice atitudinea, corelîndu-și existența cu una din însemnatele ei îndatoriri.

Neglijarea creației muzicale românești, atît de caracteristică epocii lui Ed. Wachmann, a fost o tristă realitate peste care nu se poate trece prea ușor, afectîndu-i profund pe cei vizați. Cum ar putea fi altfel, cînd, bunăoară Ed. Caudella abia în 1914 s-a văzut programat cu *Uvertura Moldova!* Compozitorul avea 73 de ani, și abia după o jumătate de veac de muncă pasionată, depusă pe altarul creației, a ajuns să fie interpretat de prima și singura noastră orchestră, știind că cele circa 20 de *Fantezii* simfonice, cu răsunătoare titluri programatice, inspirate din frumusețea peisajului românesc sau din eroismul poporului român din epocile anterioare, prima, datînd din 1868, rămîneau pe mai departe necunoscute publicului. De creațiile lui Mureșianu, Ștephănescu, Dimitrescu nu mai spunem nimic, ei neavînd șansa, în timpul vieții, să-și vadă numele înscrise pe afișele acestei impunătoare instituții muzicale.

E drept, generația lui Enescu a fost ceva mai norocoasă, dar lucrurile nu s-au schimbat prea mult. În deceniul al doilea, A. Castaldi nu mai figurează deloc în repertoriu. Stan Golestan, cîntat la Paris, nu exista pentru diriguitorii simfonicelor bucureștene. Se întîlnește și o altă categorie: titluri programate, anunțate în presă ca atare, înlocuite în ultimul moment, din motive greu de precizat. Astfel, pentru concertul din 20 noiembrie 1911 fusese înscris în repertoriu și poemul simfonic *Empedocle* de R. Cremer, dar nu s-a cîntat. S-ar putea să existe și motive ce decurgeau din imperfecțiunile partiturii ori din dificultăți tehnice care nu erau surmontate în numărul repetițiilor programate. Nemulțumirea față de politica lui Wachmann va fi reiterată și în timpul lui D. Dinicu. Cu toate că el era mai atent față de muzica românească, față de progresele atinse, se cînta puțin, ceea ce atrage reproșuri. O riguroasă critică la adresa lui C. Dinicu, deși nu-l privește direct, o formulează Stan Golestan atunci cînd elogiază gestul lui G. Enescu de a încuraja creația originală prin crearea premiului de compoziție. Prima parte a unei *Lettres de Paris publicată în L'Indépendance Roumaine* (XXXV, 11017, 11 ianuarie 1912), ocupîndu-se de „apostolii și admiratorii muzicii simfonice românești", face un aspru rechizitoriu la adresa lui D. Dinicu, a politicii de ignorare parțială a creației simfonice, dovedind că nu face parte din categoria marilor spirite care știu să impulsioneze mișcarea artistică. Blocînd ermetic ușa în calea afirmării tinerelor talente, care scriau muzica... „în caracter propriu-zis românesc, servind-o cît mai puțin cu putință", dirijorul orchestrei simfonice nu a valorificat posibilitățile pe care le avea în acest sens. Situația e dureroasă ținînd cont că destinul unei orchestre subvenționate nu a fost canalizat către împlinirea adevăratei sale meniri, polarizînd în jurul său întreaga suflare a

[36] Orfeu. *Muzica și artiștii români la Paris*. În: *Universul*, XXI, 6998, 26 februarie 1909, p. 1.

muzicii românești. Nefăcînd nimic pentru a susține creația simfonică autohtonă, el nu și-a servit „patria artistică... n-a înțeles rolul care-l avea de jucat în inițierea și evoluția vieții artistice din România".

Dar să revenim la programări. Dacă acordăm atenție principiului conform căruia valoarea unei creații probează înscrierea ei pe afiș, atunci vom constata că cea mai populară creație a fost în acești ani *Poema Română*, cîntată integral de 10 ori, plus în cîteva rînduri finalul ei, urmată de cele două *Rapsodii Române*, prima fiind ceva mai mult cîntată. De patru ori a răsunat în palatul Ateneului *Simfonia a II-a* de Enescu, iar a III-a, bucurîndu-se de mare succes, a fost interpretată în trei concerte consecutive. Doar *Didona* de A. Alessandrescu a mai avut trei programări. Cîte două, *Suitele I și II pentru orchestră* de Enescu, *Il Giorno* și *Marsyas* de Castaldi, *Trandafirul roșu* și *Narcise* de Otescu, *Acteon* de A. Alessandrescu. În rest, partiturile au răsunat doar la prima audiție publică.[37]

Desigur, orchestra *Filarmonicii bucureștene* nu era singura formație care aborda muzica simfonică sau vocal-simfonică. E drept că posibilitățile erau restrînse dar, din cînd în cînd, se petrecea cîte un miracol, o orchestră înjghebată ad-hoc, ca cea care a cîntat la *Congresul Agrarienilor*, la începutul anului 1905, scotea la lumină cîte o partitură, dînd prilej să se reverse o cascadă de regrete că avem compozitori dar nu știm să-i prețuim. În asemenea concerte răzlețe, ca cele conduse de Celestino Piaggio, în 1918 la București, s-au putut asculta prime audiții, bunăoară schița *Amurg de toamnă* de A. Alessandrescu. Dar și în celelalte genuri, coral, cameral, teatral se conturează o situație, în tot cazul, mai favorabilă creației muzicale românești decît în etapa anterioară. Multe aspecte lăsau de dorit, dar din cînd în cînd se producea cîte un fascicul ce proiecta cîte o lucrare. Nu se poate vorbi de acțiuni corelate ci de inițiative disparate, la care inițiativa și aportul decisiv veneau, de regulă, din partea compozitorilor. Finalmente conta faptul că muzica românească devine o prezență activă în peisajul cultural, deși cu inconsecvențe și surprize ce țineau de hazardul alegerii cutărui titlu... Compoziția, începînd să fie recunoscută și prețuită, chiar și inegal, înseamnă că nu mai e considerată drept un capriciu al unui muzician ci, o componentă constitutivă a artei române, în plin proces de afirmare. Problema sprijinirii compozitorilor părea insolubilă și muzicienii care o puteau face, adică aveau posibilități, întreprind acțiuni pentru încurajarea tinerilor. În acest sens, George Enescu se află, de asemenea, în frunte. Pornind de la adunarea unui fond pentru recompensarea și ajutorarea compozitorilor români, George Enescu, la începutul anului 1912, s-a angajat într-un șir de concerte în acest sens, care vor conduce la cristalizarea ideii constituirii unui premiu național de compoziție.

În tot cazul, ceea ce pare de domeniul trecutului îndepărtat este mentalitatea defavorabilă carierei de muzician, de compozitor. Dinamica

[37] În cristalizarea acestor observații ne-am servit, în mare parte, de programele concertelor din volumul *Filarmonica George Enescu* de V. Cosma, București, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

manifestărilor muzicale, culmile pe care ajunseseră unii români în arta sunetelor reprezintă un exemplu ce putea inhiba vocile care nu vedeau în cariera de interpret sau de compozitor un viitor sigur. Evident, asemenea considerații puteau fi auzite, dar ele nu mai erau piedici insurmontabile în calea tinerilor dotați, decişi să-şi urmeze talentul. Profesiunea de compozitor, abia acreditată oficial prin statuarea disciplinei de profil la Conservator, intră în obișnuința lucrurilor, compozitorul fiind un trudnic intelectual, cu șanse de a-şi profesa meseria, deşi aceasta nu-i putea asigura traiul. Încă era nevoie de o ocupație retribuibilă pentru a găsi elanul necesar complexului act al creației muzicale. Consacrarea în această branșă era însă anevoioasă, și faima de compozitor se cucerea greu. Chiar se considera că e mai ușor să te afirmi în afara granițelor țării, cum s-a întîmplat cu G. Enescu, S. Golestan, aceasta conferindu-ți autoritate. Într-un fel, muzicienii afirmați numai în țară, cu forțe autohtone, nu s-au înscris pe orbite prea înalte. Cu toate acestea, după 1910, elevii lui Castaldi se lansează în țară, cucerindu-și o prestigioasă aureolă, dar nu ca cea a lui Enescu. Tocmai pentru că era anevoioasă consacrarea unor muzicieni în țară, adeseori se invoca fraza: „Nimeni nu e profet în țara lui".

Cert este că apelurile, îndemnurile la sprijinirea compozitorilor devin tot mai vehemente. Un asemenea îndemn e oferit de ziarul *Universul* (XXI, 6998, 26 februarie 1909, p. 1)[38], semnalîndu-se că la Paris compozitorii români se bucură de interes, că sînt cîntați. Într-adevăr, prin Enescu, și nu numai, din primul deceniu al secolului se propagă nu numai titluri disparate, dar se organizează chiar și concerte integrale de muzică românească. Mai mult, în seri consecutive, se programau partituri românești. Pentru a nu fi suspectați de afirmații bombastice, vom exemplifica. La 17 februarie 1909 s-a cîntat: S. Golestan — *Cîntece populare românești,* solista a fost dna Vieg-Challet. La 25 februarie s-a cîntat *Sonata pentru vioară și pian* de Stan Golestan, iar o săptămînă mai tîrziu, la 2 martie, *Patru cîntece pe teme românești pentru voce și instrumente de suflat* de S. Golestan. Şi nu trebuie scăpat din vedere că, la un moment dat, pentru unii, Stan Golestan părea chiar să aibă mai mare priză decît Enescu fiind foarte cîntat. Părerea aceasta nu a durat însă decît o clipă în mersul istoriei.

Dar să nu părăsim acest aspect al problemei fără să nu arătăm că, în 1908, I. Mureșianu și-a ascultat la Budapesta, în primă audiție, poemul vocal-simfonic *Constantin Brîncoveanu,* interpretat de către corul Societății *Petru Maior,* cu concursul formației instrumentale a regimentului 1-Honved. În același concert s-au cîntat și creații de T. Brediceanu. Un alt exemplu ce atestă penetrația muzicii noastre peste hotare: la 25 aprilie 1901, în Sala Erhard din Paris, a avut loc un concert I. Scarlatescu, cu participarea Elvirei Boscoff. S-au cîntat: *La conférence, Treceți nouri, Sirena, Icoană de iarnă, Legendă renană, Cade o stea, Privire de primă-*

[38] Titlul: *Muzica și artiștii români la Paris,* semnat Orfeu.

vară, Nostalgie, Sonata pentru pian în re minor și schița simfonică în reducție de pian, *Au rouet*[39].

Prețuirea muzicienilor, a compozitorilor era un fapt care devenea tot mai evident, o prețuire dezinteresată ce se manifesta pe plan afectiv, estetic. Un indiciu al acestei prețuiri pot fi și demersurile pentru ca cel mai ilustru muzician să fie primit în rîndurile Academiei Române. Chestiunea era dacă diriguitorii acestui for vor revizui una din prevederile statutare, potrivit cărora oameni de artă nu puteau fi membri plini. La 26 mai 1916, un Colegiu extraordinar de savanți, ca Gr. Antipa, V. Babeș, C. Giurescu, C. Istrati, Gh. Marinescu, V. Pîrvan, P. Poni, A. Xenopol, S. Hepites, a întocmit un act prin care cerea insistent ca George Enescu să fie admis în „Templul cugetării și înțelepciunii", și astfel să se deschidă porțile și pentru Euterpe. „Meritele sale — susține Petru Poni — sunt așa de înalte încît trebuiesc coronate de Academia Română"[40]. Argumentele acestei susțineri izvorau din considerațiile înalte despre Enescu ... „muzician desăvîrșit și un compozitor de mare talent". Mai mult, ... „țara noastră nu a produs nici pe departe un asemenea talent în arta interpretării muzicale, cît și în aceea a compoziției"[41].

Continuă să troneze ideea că personalitatea artistică a lui Enescu se identifică cu interpretul, iar abia mai apoi, cu compozitorul, dar aceasta nu conta atît de mult, important era că oamenii de cultură, de știință îi recunosc meritele, inclusiv cele de compozitor, socotindu-l ca cel mai strălucit muzician pe care l-a avut România. În ședința din 26 mai/8 iunie 1916, George Enescu a fost ales membru de onoare al Academiei Române. Era primul muzician admis în acest for, cu o semnificație deosebită pentru prestigiul artei sunetelor.

În revista craioveană *Cavalul* se merge și mai departe, cerîndu-se crearea unei secții muzicale la Academie[42].

CONCURSURI DE COMPOZIȚIE

Lui G. Enescu îi revine meritul de a fonda, pentru încurajarea creației românești, un premiu național, încununat cu bani, și nu numai, ceea ce a fost un imens sprijin pentru stimularea tinerilor autori. Ecoul acestui premiu a fost pe măsura renumelui celui care l-a inițiat. Compozitorul distins de juriul era, în mod automat, consacrat.

---

[39] *Știri scurte*. În: *România Musicală*, XII, 10, 15 mai 1901, p. 76

[40] Gogan, P. P. *Enescu și Academia. Documente inedite*. În: *Studii de muzicologie*, vol. III, București, Edit. Muzicală, 1967, p. 203.

[41] *Analele Academiei Române*. Seria II, Tom XXXVIII, București, 1915—1916, p. 194.

[42] *Cavalul*, III, nr. 8, 1 iunie 1916, p. 28.

Premiul, care purta în mod firesc numele celui care l-a conceput, George Enescu, era de fapt un concurs, așa cum se va vedea. Înainte de aceasta, obiectivi fiind, să trecem în revistă și alte concursuri, fără un caracter permanent, care au îndemnat compozitorii să dea la iveală pagini de valoare.

Nu credem că reușim să inventariem absolut toate concursurile organizate pe plan național. Un fapt însă putem să-l demonstrăm, anume, că ele existau. Unul dintre cel dintîi pare să fi fost Concursul pentru „compoziţiuni muzicale" lansat în ziarul *Armonia,* în iunie 1885 (I, 7, 6 iunie 1885), care publică și *Regulamentul*[43]. Mai avem știre despre un alt concurs din 15 august 1899, lansat, în aprilie, de Administrația *Gazetei Poporului* pentru compoziții pe versuri de Carmen Sylva. Existau cîteva genuri solicitate în Regulamentul, cu recomandări privitoare la natura muzicii, universală și națională: 1. muzică descriptivă, pe versuri originale de Carmen Sylva, cu motive universale; 2. muzica „balabilă" (?) pe versurile: *Doine Române* de Carmen Sylva, cu motive naționale românești. „Compozitorilor se recomandă să caute mai multe modalităţi în partiturile lor, evitînd repetiţiile deoarece sărăcesc compoziţia". Orcine putea concura, iar premiile erau trei, dotate cu sumele „50,25 lei și o mașină de cusut"[44].

Rezultatele nu le cunoaștem. Putem în schimb presupune că animatorul acestui inedit concurs era Zane Dimitrescu. Societatea *Armonia* din Cernăuți care, s-a văzut, inițiase și ea un premiu pentru compoziție, îl decernează, în 1904, lui Adrian Forgaci (1878—10 mai 1905).

La marele Festival al corurilor din 1906, la sugestia lui M. Mărgăritescu, s-a organizat un concurs pentru fanfare, dotat cu premii și menţiuni. Era primul concurs cu acest profil. S-au cîntat, în concertele organizate, și compozițiile festive: *Cantata jubiliară* de G. Ştephănescu, pentru cor și orchestră; *Imn jubiliar* de G. Enescu, pentru cor și fanfară, și *Marș solemn* de M. Mărgăritescu. După încheierea evenimentelor M. Mărgăritescu regretă că nu a avut ideea de a iniţia și un concurs special de compoziţie care ar fi putut genera ... „opere lirice, simfonii, rapsodii naţionale"[45].

Un alt periodic, *Teatru-Muzica,* invită compozitorii la un concurs de cîntece la care puteau participa „profesori și diletanţi", pentru piese „sentimentale, satirice, galante și de gen". Aici condiţiile sînt pur organizatorice ... „inedite și neiscălite", pentru a nu pune în pericol obiectivitatea comisiei de selecţie[46].

---

[43] Au existat în paralel concursuri pentru culegerea muzicii populare românești, a se vedea *Opinia,* Caransebeș, I, 1 mai 1885. Cf. Jompan D. *Bibliografia periodicelor artistice din Caraș-Severin.* Studiu, 1983, Biblioteca Uniunii Compozitorilor, București.

[44] *Informaţiuni. Gazeta Poporului.* București, I. 4 aprilie 1899 p. 1.

[45] Mărgăritescu, M. *Muzica română la Expoziţie* ... În: *Revista Idealistă,* V, Tom I, 1 ianuarie 1907, p. 68—69.

[46] *Concursul nostru de cîntece.* În: *Teatru-Muzica.* I, 2, 14—20 noiembrie 1907, p. 4.

În *Muzica* (I, nr. 2, noiembrie 1908, p. 43), A. G. Cantacuzino vorbește de un amator care oferea trei premii conducătorilor de fanfară pentru crearea de „rapsodii și marșuri" pe motive naționale, în dorința de a încuraja muzica românească, efortul componistic. Renumită prin aportul adus la întemeierea artelor naționale, *Societatea pentru fond de teatru român*, cu sediul la Brașov, a publicat, în decembrie 1910, regulamentul *Concursului de creație muzicală*, dotat cu premii din fondul Dr. Ioan Mihu. Concursul acesta era anual și s-a ținut cu regularitate pînă în momentul izbucnirii războiului. George Dima a fost muzicianul care îndeplinea funcția învestită cu puteri superioare în decantarea premiilor. În 1913, concursul purta numele lui Procopie Cazotti. De fapt, premiile despre care vorbim sînt cunoscute și ca *Premiile ASTREI*. Pentru obținerea premiului se instituise un concurs, anunțat în presă, pentru: 1. „piese teatrale; 2. colecțiuni de muzică populară românească și 3. compoziții muzicale originale cu motive românești"[47]. E important că aceste concursuri apar înainte de *Premiul „George Enescu"*, fiind destul de însemnate. Se desfășoară în două direcții: a) colecții de muzică populară românească și b) compoziții muzicale originale pe motive românești. Deci, era destinat să încurajeze cercetarea melodiilor populare dar, cum se va vedea, țintind spre a servi ca material de inspirație pentru creații, fiind menit să solicite fantezia creatoare a compozitorilor, dar nu orice fel de compozitori, ci numai a acelora care valorificau motivele populare.

Evident, asemenea treburi lasă să se întrevadă intențiile cărturarilor transilvăneni care s-au gîndit că, în acest fel, vor ajuta tinerii, orientîndu-i înspre cariera de compozitori, aceștia, năzuind spre o artă muzicală cu pregnantă specificitate națională.

Candidații din 1911 sînt destul de numeroși, toți transilvăneni; era un concurs oarecum regional, special conceput pentru a ridica breasla muzicienilor români. Au concurat: Dariu Pop, Constantin Savu, Aurel Popovici, Vasile Selișteanu, D. Iustin, C. Iuga, T. Brediceanu, L. Domide și I. Borgovan. Parcurgînd aceste nume, G. Dima remarcă din capul locului că toți sînt compozitori diletanți. Așa era considerat și T. Brediceanu, și de unul dintre cei mai serioși muzicieni români din Transilvania; pretendent cu colecția *Melodii românești din Maramureș* și, la cealaltă probă, cu *Cîntece populare pentru voce și pian*. Dar G. Dima ezită să-i decerneze premiul, susținîndu-i pe L. Domide cu *Înșiră-te, mărgărite*, legendă pentru soliști, cor și orchestră, și pe I. Borgovan, cu *Cîntece pentru voce și pian*. Aceștia au și fost distinși cu premiile ASTREI.

De ce G. Dima nu l-a încununat cu lauri pe T. Brediceanu este greu de știut. Sigur e că cere lămuriri candidatului în privința unei condiții pe care se pare că T. Brediceanu o încălca. Presupunem că muzicianul brașovean și-a dat seama de valoarea contribuției, dar consideră că . . . „o colecție folcloristică . . . își are însemnătate și-și împlinește chemarea

47 *** *Concurs.* În: *Junimea literară*, Cernăuți, XI, 1—3, februarie-martie 1914, p. 138.

numai dacă ea poate fi folosită de oricine, cu scop de a prelucra melodiile"[48]. G. Dima era nedumerit, deoarece T. Brediceanu scrisese că el le va și folosi... Deci, în opinia lui Dima, o colecție premiată trebuia să devină un bun artistic, un tezaur deschis, o sursă de inspirație pentru toți, mai puțin autorul ei. E curioasă desigur această optică ce excludea din ecuație ipostaza folclorist-compozitor. Se pare că lui T. Brediceanu i s-a făcut o nedreptate în acest fel...

La concursul Cazotti, în vara lui 1913, figurau ca lucrări mai importante: A. Bena — *22 cântări pentru popor* și *Accente românești*, album de piese destinate pianului, al cărui autor se ascundea sub pseudonimul Florestan — Eusebius[49]

Așadar, în peisajul vieții muzicale se conturează cîteva semne ale stimulării creației. Dar nu trebuie scăpat și aspectul complementar care indică tentativa unor muzicieni de a se înscrie în mișcarea componistică a vremii, participînd la concursuri internaționale și, demn de luat aminte, obțineau lauri. Astfel, se știe că lui I. Mureșianu, încă în 1883, i se decernase premiul de compoziție *Mendelssohn-Bartholdy*, pentru liedurile *Adiere de vînt* și *Tu, minunată fetiță*. Lui G. Musicescu i se conferă *Medalia de aur a Expoziției Universale* de la Paris (1899), iar lui I. Ivanovici, *Premiu de compoziție*. La ediția din 1900, lui M. Mărgăritescu i se acordă *Medalia de compoziție*. În 1898, la concursul de la Catania a fost premiat Constantin Dimitrescu, din păcate nu identificăm partitura, bănuim însă pentru *Cvartetul nr. 5 în fa major op. 45*[50]. La același concurs mai obțin medalii: Eliza Văleanu, pianistă și compozitoare, I. Barozzi, N. Argenti, șeful muzicii militare din Bacău, și O. Pursch. E. Văleanu primise mențiune pentru uvertura *Un soupir*. Două premii obține aceeași compozitoare, după un an, la concursul de creație din Annonay-Franța: premiul III pentru *Bonne Nuit* — berceuse, și mențiune pentru *Mazurcă de salon* și *Peste vîrfuri*, lied, versuri de I. I. Roșca.

George Enescu e distins, în decembrie 1903, cu premiul *Pleyel*, al revistei *Muzica* din Paris, pentru *Suita nr. 2 pentru pian op. 10*, în juriu fiind și J. Massenet. Același premiu îl cucerește și Alfred Alessandrescu, în 1911. În fine, la concursul internațional de jazz din 1920, ținut la Londra, premiul I și-l adjudecă Alexandru Leon[51].

Iată, prin urmare, indicii ale penetrației muzicii românești, dar și ale necesității stimulării creației. Dacă se ia în considerare că în domeniul literaturii și al teatrului se acordau mereu premii cu menire încurajatoare, vom realiza că în domeniul compoziției muzicale, bruma concursurilor, întîmplătoare și de scurtă respirație, însemna totuși prea puțin.

---

[48] Dima, Gheorghe. *Concursul nostru muzical*. În: *Revista teatrală*, Brașov, I, 2, martie-aprilie 1913, p. 115 și 133.

[49] Dima, Gheorghe. *Dare de seamă asupra compozițiilor muzicale intrate la concursul Cazotti*. În: *Revista teatrală*, Brașov, I, 3 mai-iunie 1913, p. 159.

[50] *Știri. Rectificare. În: România Muzicală*, IX, nr. 13, 1 iulie 1898, p. 119. În numărul anterior se scrisese în mod greșit că concursul a fost la Turin. Rectificarea indică însă Catania.

[51] Cf. Cosma V. *Muzicieni români*. Lexicon, op. cit., p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

PREMIUL DE COMPOZIȚIE „GEORGE ENESCU"

Ne sînt cunoscute împrejurările exacte care l-au determinat pe George Enescu, aflat în afara granițelor țării, într-un turneu de concerte în Franța, la cumpăna anilor 1911 și 1912, să ia hotărîrea de a institui un premiu destinat ajutorării compozitorilor țării sale. Probabil, corespondența sa va aduce date neprevăzute în acest sens, atunci cînd se va publica integral. Dar un fapt e cert, fondarea premiului reprezintă un moment crucial, de excepțională însemnătate pentru ridicarea calitativă a componisticii din țara noastră. De mult se simțea nevoia unui asemenea cadru stimulator, dar de aici și pînă la a se întreprinde ceva era distanța lungă.

Acuta lipsă de acțiuni concertate pentru propulsarea creației se răsfrînge și în cuvintele lui A. Castaldi care, intervievat de corespondentul *Rampei*, de ce nu-și sincronizează ideile despre valorificarea melosului popular în creație, arată că idealul muzical național nu e susținut prin măsuri energice, printr-o atitudine pozitivă, printr-un front estetic limpede formulat. „Nici o încurajare de nicăieri! Apoi singur îmi vine destul de greu! Ah, dacă ar fi vorba de o asociație cum a fost cazul în Rusia, m-aș deda cu trup și suflet întru triumful teoriei emise"[52]. Cuvintele sale țintesc la un gest de îmbărbătare, proiectînd dimensiunea grupării creatorilor într-o asociație comună, ceea ce se va și împlini, destul de curînd. „Încurajarea" pe care o avea în vedere Castaldi o pretindeau toți muzicienii, într-o manieră platonică ce echivala cu resemnarea, cu o resemnare perpetuă. Sesizînd acest aspect, deloc neglijabil, cu multiple implicări. G. Enescu se decide să treacă la fapte. Bănuim că plănuia de mult crearea unui cadru apt să declanșeze energiile și să le încununeze cu laurii consacrării. Dar momentul ales pentru actiune e la sfîrșitul anului 1911, aceasta o aflăm dintr-o notiță inserată în rubrica permanentă a lui Florescu D. Theodor, care semna cu Dubosc în paginile ziarului *L'Indévendance Roumaine*, din 9 decembrie, unde se putea citi: „D. George Enescu face un turneu în România între 5—12 martie stil nou (1912 n.n.), pentru a aduna fonduri în vederea constituirii unui premiu de compoziție destinat artiștilor români.

Dl. George Enescu va da două concerte la București, două la Iași, cîte unul la Craiova, Brăila, Ploiești și Botoșani . . ."[53]

Știrea aceasta, de o deosebită importanță pentru muzica românească, era strecurată printre altele, fără nici un titlu sau cu caractere diferențiate, pare să nu aibă imediat ecou, dovadă interviul amintit deja al lui

[52] Orchis, R. *De vorbă cu dl. Castaldi*. În: *Rampa*, I, 58, 25 februarie 1911, p. 6.

[53] Dubosc. *Carnet du High Life*. În: *L'Indépendance Roumaine*, XXXV, 10989, 9 decembrie 1911, p. 2.

A. Castaldi, dar în care nu există nici un cuvînt despre gestul lui Enescu. Desigur, știrea nu provine direct de la muzicianul român ci, probabil, de la cei care se ocupau de organizarea turneului... Și totuși, minunata veste o înregistrează Stan Golestan, care-l caută pe Enescu, aflat într-unul din obișnuitele sale turnee la Paris, reușind să-i smulgă cîteva cuvinte lămuritoare asupra proiectului premiului de compoziție. Sub forma unei corespondențe, Stan Golestan îl prezintă ca o „inițiativă magnifică" menită să ajute tinerii compozitori din România care n-aveau suficiente resurse pentru a se consacra menirii lor. *Lettres de Paris,* rubrică permanentă a lui Stan Golestan din *L'Indépendance Roumaine* (XXXV, 11017, 11 ianuarie 1912, p. 2), subintitulată *„Un premiu de compoziție muzicală română"*, era o entuziastă susținere a gestului enescian, subliniindu-i importanța pentru înlăturarea „impasului" în care se zbătea mișcarea simfonică de la noi. Transformîndu-și scrisoarea într-un interviu, S. Golestan arată cum tînărul muzician veghează asupra destinului mișcării simfonice din România, acționînd energic pentru înălțarea ei. Extrem de important era faptul că muzica preconizată a fi avantajată nu era oarecare, fără apartenență specifică ci, în mod declarat, o creație căreia i se pretindea un „caracter propriu-zis românesc".

Considerîndu-l... „eveniment semnificativ pentru arta muzicală română"..., S. Golestan l-a antrenat pe Enescu în a-și spune clar intențiile, pentru a proiecta în adevărata sa lumină planul său. „Doresc să contribui în mai bună măsură la încurajarea acelora care scriu muzica pură — arată G. Enescu — vreau să spun, simfonii, cvartete, sonate și tot ce comportă muzica polifonică..."[54] Deci, încă nu apare condiționată creația de specificitate românească. Adaugă că „...nu e vorba deloc de teme de fugă, de asemenea migăleli școlastice, ci de lucrări, de lucrări, adică de creații care să comporte amprenta personalității autorului. Numai acestea vor fi acreditate dacă vor evidenția... un caracter simfonic, căci lucrările lirice destinate teatrului își vor afla totdeauna un debușeu în altă parte"[55].

Fiind destinată a veni în sprijinul unor tineri compozitori care nu beneficiază de resurse materiale pentru a-și asigura proiectarea lucrării spre interpretare, prin copiere de știme, desigur, G. Enescu pune problema obținerii fondurilor necesare și, în acest scop, plănuiește organizarea unui turneu de concerte în orașele României, care a și fost efectuat în februarie—martie 1912: Craiova, Ploiești, Brăila, Galați, Iași, Botoșani, răspunzînd totodată și vocilor care-l acuzau că neglijează provincia, că nu cîntă decît în capitală.

Interviul lui G. Enescu, publicat de S. Golestan, spre deosebire de știrea inițială, a avut largi ecouri, declanșînd o suită de materiale în presa vremii, menite să creeze un curent de opinie favorabil acțiunii

---

[54] Golestan, Stan. *Lettres de Paris,* op. cit.

[55] Idem, ibidem; Voicana, M., Firca, C. L., Hoffmann, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, S. Rațiu, A. *George Enescu,* vol. I, op. cit,. p. 387.

Scanned with OKEN Scanner

propriu-zise care urmărea sprijin în obținerea fondurilor fără de care premiul nu putea fi conceput. Din cele arătate, un fapt apare sigur, ideea premiului a fost lansată în 1911, și nu în 1912, la sfîrșitul anului, cum se știa pînă acum, după care au urmat etapele acumulării celor necesare finalizării, prin desfășurarea propriu-zisă a concursului, în 1913, cum se va arăta în cele ce urmează.

Concertînd dezinteresat, Enescu își definește scopul „modest" de a strînge circa 20 000 lei, la care se va adăuga dobînda bancară, sumă „lipsită de pretenții, dar un stimulent pentru compozitorul român, a cărui lucrare se va premia".

„Eu aș da un fond mai mare, dacă aș fi bogat"[56], sînt cuvinte de o admirabilă pildă de altruism, colegialitate și patriotism și aparțin lui Enescu, tînăr muzician de treizeci de ani, pentru care nu exista cuvîntul rivalitate, invidie... Același artist mai declară că efectuarea turneului concertant mai servește și pentru a demonstra că... „nu mi-am uitat țara, neamul și originea". Și gestul său era primit cu interes, în semnificația lui profundă. „Inițiativa măreață... este o podoabă mai mult la aureola cu care te-a încununat occidentul civilizat" — se scria pe marginea concertului din Bănie[57].

Și primul critic muzical bucureștean care abordează problema premiilor, H. Göring, consideră scopul vizat ca fiind din categoria celor nobile. El vorbește de... „fond național de compoziție însă numai pentru merituoși". Astfel, el anticipă nuanța națională, într-un moment în care criteriile care intrau în ecuația decelării lucrărilor nu erau încă prea clare, oricum, nu fuseseră dezvăluite. Tot el crede că... „va fi o riguroasă examinare... Nu se mai pot strecura cei slabi, cari simt o protecție în spate, ci se va căuta a se ridica tinere talente muzicale".[58] Altfel spus, calitatea de laureat va fi sinonimă cu valoarea artistică a compoziției.

Semnalînd entuziasmul cu care iubitorii muzicii prezenți la concertele predestinate acumulării sumei necesare instituirii premiului care și la el e „național", N. Pora se întreabă: „Fi-va acesta și semnalul unei adevărate renașteri a muzicii noastre?"[59] Își continuă reflecțiile pe această temă, elogiind gestul acestui „muzicant extraordinar" care este... „mînat numai de dorul de a vedea operele compozitorilor români de talent înaripate și ridicate la gradul de strălucire al compozițiilor mondiale".[60] Prin aceste cuvinte, N. Pora face distincție între creațiile de joasă altitudine, de tipul potpuriurilor, prelucrătoare a unui material preexistent și creațiile simfonice pe care le va declanșa premiul, născute deci în

[56] Mera, Gabriel. *Violonistul George Enescu.* În: *Doljul*, Craiova, VI, 1061, 24 februarie 1912 p. 2.

[57] Dorna, I. L. *Enescu la Craiova.* În: *Rampa*, I, 106, 26 februarie 1912, p. 2.

[58] G. O. Ring. *Concertul violonistului George Enescu.* În: *Rampa*, I, 104, 24 februarie 1912, p. 2.

[59] B. L. *Un premiu național de compoziție.* În: *Minerva*, București, IV, 1145, 24 februarie 1910, p. 1; Voicana, M. ... *George Enescu*, op. cit., p. 396.

[60] B. L. *Săptămîna teatrală.* În: *Minerva literar artistică*. București, III, 121, 4 martie 1912, p. 3.

ambianța stimulatoare a lui Enescu, a căror marcă va întruni cele mai exigente cerințe. În acest fel, creațiile lui Enescu vor continua marșul lor triumfal în sălile de concert din marile metropole, secondate de partiturile tinerilor compatrioți, proiectînd noua dimensiune stilistică și profesională a școlii românești.

Pianistul acompaniator al lui George Enescu, în turneul prin orașele Craiova, Ploiești, Brăila, Galați, Iași și Botoșani, Th. Fuchs, subliniază, în articolul *George Enescu în țară (Arta muzicală,* I, 5—6, februarie—martie 1912, p. 1), că au fost dezinteresate sub aspect material... „venitul net al acestor concerte fiind destinat unui scop filantropic artistic pentru compatrioții săi, pentru formarea unui *fond național* spre a se premia cele mai bune compoziții ale compatrioților români în stilul clasic“... Avem aici marcată ideea compozitorilor care trebuiau să aparțină așa numitului „stil clasic“, ceea ce nu poate fi luat în stricto senso, fiind vorba de creații profesioniste care să se încadreze în tiparele universale ale artei muzicale savante.

Acreditînd „mai presus de orice laudă“ acțiunea lui Enescu, Frederich Gherber, corespondentul *Rampei* la Dresda — curios cum sesizează de la distanță semnificația unor realități românești — formulează o serie de observații de reală valabilitate asupra înființării premiului, oprindu-se la două aspecte. Primul, „virtuozul Enescu“, deci, pentru el nu compozitorul a pornit cu dreptul, deoarece în România exista un „interes deșteptat“ pentru muzică, auditoriul fiind receptiv, ceea ce constituie o condiție esențială în declanșarea atitudinii partizane pentru creația muzicală românească. S-a schimbat mentalitatea despre profesiunea de muzician, prejudecata care ostraciza profesiunea de muzician, echivalentă altădată cu: „țigan“, „lăutar“, „țambalagiu“[61].

Al doilea, pornind de la punctul de vedere că Enescu nu a conceput un premiu oarecare ci un „premiu național“, înseamnă că acest profund cunoscător „al muzicii românești a recunoscut oportunitatea unei stavili“ în calea tendințelor ce dezavantajau sau chiar anihilau elementele originalității noastre. În general, colaboratorul cotidianului bucureștean pare să meargă mult prea departe față de ceea ce Enescu întrevăzuse într-o pledoarie polemică deși, per ansamblu, ideile sale se armonizează cu conceptul muzicii naționale: „În premiul național nu văd decît stejarul ce strigă: luptați, respingeți insinuările ce vi se aduc de către vecinii voștri că nu aveți o muzică proprie a voastră și națională și că aceasta ar fi (după ei) ba maghiară, ba slavă. Luați aminte de acum, voi ce serviți muzica, apărați ceea ce mai e de apărat și purificați ceea ce mai e de purificat. Iar nouă, a căror datorie este de a apăra comoara unei națiuni, «naționalul» vă zic, faceți front și puneți piept acelor nerușinate insinuări arătînd prin dovezi pe care le veți găsi studiind și consultînd moștenirea veacurilor trecute, că ceea ce avem e puțin dar e al nostru, e produsul de veacuri al națiunii noastre“[62].

---

[61] Gherber, F. *În jurul concertelor George Enescu. Chestiuni de actualitate.* În: *Rampa,* I, 107, 27 februarie 1912, p. 2.

[62] Idem, p. 3.

În pofida unei insuficiente limpezimi, în rîndurile de mai sus se citește un îndemn la organizarea unui front al compozitorilor români pentru a sluji idealul național în creație, acum, cînd marele George Enescu a făcut un semn prin instituirea premiului, creatorii muzicali trebuie să-l urmeze! Aceasta, deoarece și terenul artistic oferă șansa slujirii patriei și neamului căruia-i aparțin.

Deși nu s-au conturat în amănunțime principiile care vor sta la baza premierii și nici cele organizatorice, fiind în faza cristalizării, Enescu împărtășește lui I. Borgovan cîteva aspecte de bază. Astfel, pot concura . . . „numai tineri români, cu lucrări de muzică românească, lucrări cu extensiune mare, instrumentate pentru orchestră, muzică de cameră și chiar pentru piano singur“[63]. Se află aici, pentru prima dată declarată de Enescu, ideea că în competiție intrau numai creații simfonice și camerale, care, în plus, trebuie să întrunească condiția înscrierii în sfera muzicii românești. Așadar, premiul de compoziție capătă, în mod ferm și răspicat, o turnură națională!

Iată deci, cum Enescu, ghidîndu-se după cerințele timpului, pe care nu s-a mulțumit să le perceapă doar pe cale teoretică, preluînd totodată și rezultatele muncii lui Castaldi de la clasa de compoziție a Conservatorului, a solicitat creații instrumentale, simfonice ori camerale, ceea ce se va finaliza cu partituri ce vor stabili un echilibru armonios în privința dezvoltării genurilor și formelor. Încurajînd muzica „românească“, avea în vedere, probabil, și un stil, ceea ce încă nu a fost dezvăluit. Arată doar că e în tratative pentru componența juriului din care știe deocamdată că vor face parte: D. G. Kiriac, D. Dinicu, A. Castaldi și Th. Fuchs.

În septembrie 1912, fondul de premii era de 23 000 lei, provenind din concertele organizate în primăvara acelui an, suma, fiind depusă la Bancă, sporea prin dobînzi. Se adăuga 1 000 lei, oferiți de C. C. Arion, ca o contribuție a Ministerului Instrucțiunii. Nefiind mulțumit de ceea ce adunase, G. Enescu plănuia noi concerte . . . Un fapt era cert, premiul era deja . . . „o instituție la care țin foarte mult“[64].

Întrebat dacă muzica prezentată e condiționată de „caracterul național“ al expresiei, inițiatorul premiului răspunde negativ, naționalitatea“[65] presupunînd numai că . . . „se decerne de români românilor“.

Enescu încă nu avea conturată înțelegerea „caracterului“, ea se va produce mai tîrziu. Explicîndu-se, muzicianul crede că în muzica noastră profesionistă era prematur să se vorbească de un stil, deoarece n-am avut respectivii compozitori care s-o facă, idee neconformă desfășurării istorice. Parfumul distinctiv lipsește muzicii românești și numai prin demersul concertat al generațiilor se va forma, cînd compozitorii se vor inspira din natura românească, cînd vor „vibra sincer în fața acestui mediu românesc“, ceea ce ne va permite să constatăm că „muzica lor

[63] Borgovan, I. *La Gheorghe Enescu*. În: *Luceafărul*, XI, vol. I, 15, 8 aprilie 1912, p. 288.

[64] Idem, ibidem.

[65] Șerban, Al. *Muzica românească. Interviu cu George Enescu*. În: *Flacăra*, I, 47, 8 septembrie 1912, p. 2.

are un caracter care ne este propriu. Şi în mod fatal vom ajunge acolo"[66]. Aşadar, aspiraţiile lui Enescu ţintesc spre caracterul muzicii româneşti, pe care-l vom dobîndi în viitor, premiul avînd şi acest scop, dar nu se limitează participarea, nu se blochează înscrierea creatorilor care nu urmăreau aşa ceva. Probabil se presupunea că în această fază a istoriei era important să se compună mult, selecţia, în sensul unei muzici naţionale sau nu, lăsînd-o pe seama generaţiilor viitoare. Era o fereastră larg, foarte larg deschisă pentru toate stilurile posibile, cu singura prevedere ca să fie de calitate, să aibă o ţinută profesională contemporană şi să se încadreze în parametrii simfonici şi camerali; muzica de alte genuri, inclusiv coral, nu intră în obiectivele premiului, bănuim, cel puţin, din două motive: a) creaţia corală şi lirică era dezvoltată satisfăcător, ca să nu zicem mai mult şi, George Enescu era, prin excelenţă, un simfonist, or genurile care-i erau apropiate nu aveau un debuşeu şi nu fuseseră îndeajuns solicitate. În mod deosebit, George Enescu nu avea prea multe cuvinte de laudă la adresa romanţei, piesele din categoria ori anturajul ei părîndu-i-se facile şi periferice faţă de marea muzică. Apoi, de romanţe nu duceam lipsă, se scriau cu duiumul . . .

După o perioadă de linişte în jurul premiului, la 25 februarie 1913 se depune la Ministerul Instrucţiunii Publice suma de 27 000 lei în vederea premiilor anuale ce vor fi acordate creaţiilor celor mai bune lucrări, constituind *Fondul George Enescu*[67]. Se preconiza acordarea a două premii anual, în valoare de 1 600 şi 700 de lei. Din 1916, premiul I se măreşte, valorînd 2 500 de lei.

Regulamentul pentru crearea şi administrarea fondului naţional George Enescu oferă amănuntele necesare înţelegerii naturii sale sub toate aspectele. Cuprinzînd cinci secţiuni, *Regulamentul*, ce poartă semnătura muzicianului George Enescu, este un act de mare însemnătate, formulat, cu claritate, de minţi înţelepte. Secţiunea A — *Fondul* — arată sursa şi mărimea fondului ce totaliza deja 27 000 de lei, cum am arătat, provenind din: a) 21 000 de lei donaţi de iniţiatorul său, adunaţi în urma unor concerte special organizate în acest scop; b) 1 000 de lei, subvenţia anuală acordată de Ministerul Instrucţiunii publice; c) 5 000 de lei, strînşi prin subscripţie publică. *Administraţiunea*, B, se va face de Casa Şcoalelor, iar dacă aceasta nu va mai exista, de către Minister. Scopul *Fondului Naţional „George Enescu"*, secţiunea C este admirabil: *. . . de a se da un îndemn la muncă talentelor muzicale a ţării noastre şi a recompensa pe cele meritorii*[68]. Precizarea că se vor decerna două premii anuale nu era rigidă, deoarece juriul avea latitudinea să împartă al doilea premiu, dar nu pe primul. Dacă numai o partitură era

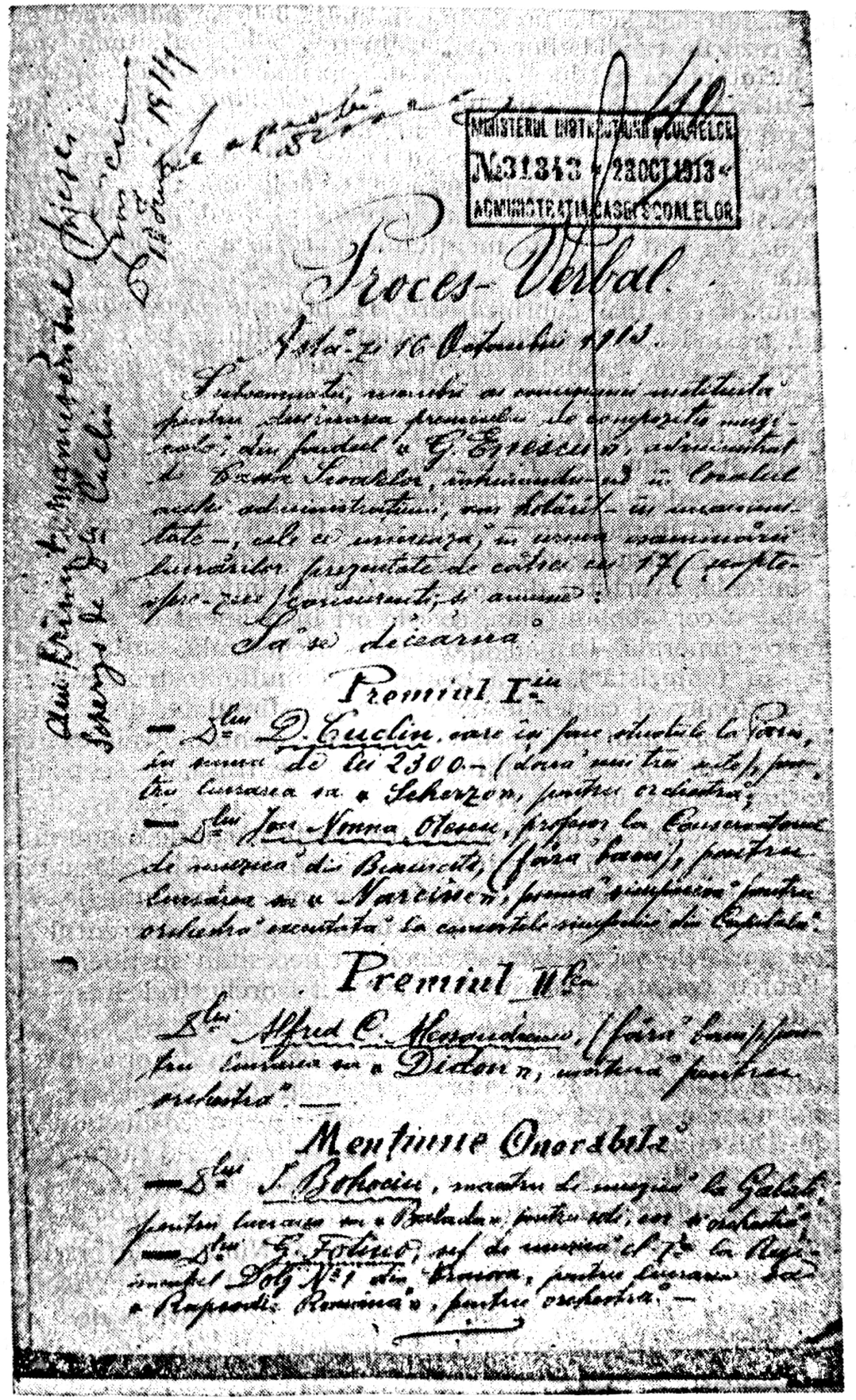
---

[66] Idem, ibidem; Voicana, M., Firca, C. L., Hoffmann, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, S., Raţiu, A. *George Enescu*, vol. I, *op. cit.* p. 398.

[67] Enescu, George. *Act de donaţie. Fondul Casa Şcoalelor*. Dosar 159/1913. Arhivele Statului, Bucureşti.

[68] Enescu, George. *Regulament pentru crearea şi administraţiunea Fondului Naţional „George Enescu": Fondul Casa Şcoalelor*. Dosar 159/1913. Arhivele Statului Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner



MINISTERUL INSTRUCȚIUNII ȘI CULTELOR
№ 31343 23 OCT 1913
ADMINISTRAȚIA CASEI SCOALELOR

Proces-Verbal.

Astă-zi 16 Octombrie 1913.

Subsemnații, membri ai comisiunei instituită pentru desfășurarea premiului de compozițiu muzicală, din fondul «G. Enescu», administrat de Casa Scoalelor, întrunindu-se în localul acestei administrațiuni, am hotărît — în unanimitate —, cele ce urmează, în urma examinării lucrărilor prezentate de câtre cei 17 (șapte-spre-zece) concurenți, și anume:

Să se decearnă

Premiul I-iu

— D-lui D. Cuclin, care își face studiile la Paris, în suma de lei 2300.— (două mii trei sute), pentru lucrarea sa «Scherzon», pentru orchestră;

— D-lui Ion Nonna Otescu, profesor la Conservatorul de muzică din Bucureștii, (fără bani), pentru lucrarea sa «Narcisse», poemă simfonică pentru orchestră executată la concertele simfonice din Capitală.

Premiul II-lea

D-lui Alfred C. Alexandrescu, (fără bani) pentru lucrarea sa «Didon», uvertură pentru orchestră. —

Mențiune Onorabilă

— D-lui I. Bohociu, maestru de muzică la Galați, pentru lucrarea sa «Balada», pentru soli, cor și orchestră;

— D-lui G. Folino, șef de muzică cl. 1-a la Regimentul Dolj № 1 din Craiova, pentru lucrarea sa «Rapsodia Română», pentru orchestră. —

Am primit manuscrisul fiecăruia Scherzo de D-lui Cuclin
Crăciun
16 Octobrie 1913

valoroasă, întreaga sumă prevăzută (inițial 2 300) se putea conferi acesteia. În cazurile candidaților cu „susținere", adică cu situație materială bună, juriul putea „reduce sau chiar suprima ajutorul bănesc, dar se păstra titlul onorific de premiant al *Fundațiunii «George Enescu»*". Aceste prevederi n-au fost respectate întocmai, numărul creațiilor considerate ca valoare îndemnînd juriul la formule de premiere extrem de elastice, cum se va vedea mai departe. George Enescu avea dreptul să aducă reașezări considerate ca necesare în profilul premiilor. În regulament nici nu sînt stipulate mențiunile, care însă se vor acorda de fiecare dată.

Secțiunea cea mai cuprinzătoare, *D*, privește *Decernarea premiilor și juriul*, trasînd coordonatele în privința condițiilor pe care trebuie să le îndeplinească un candidat, creația, genurile admise, detalii, criteriile de constituire a juriului.

Concurentul se putea înscrie la concurs cu condiția să fie român, naturalizat, și să nu facă parte din juriul de examinare al lucrărilor.

Stabilirea ordinii în care partiturile vor fi premiate, ordine de care nu s-a ținut cont în mod strict, deoarece ar fi echivalentă cu subestimarea valorii artistice, muzicale, are darul să indice ce fel de genuri erau încurajate: simfonia, cvartetul de coarde, poemul simfonic (cu sau fără cor) ori cantata cu cor, sonata (pian, coarde ori instrument de suflat) și orice altă lucrare camerală. Urmau apoi, suita orchestrală, suita pentru pian („clasică sau fantezistă"), suita pentru mai multe instrumente. Așadar, genurile simfonice și camerale erau puternic stimulate, dar apare curios cum de nu e prevăzut deloc concertul instrumental. Erau excluse partiturile teatral-dramatice, admițindu-se suita, extrasă, ce se poate interpreta de sine stătător în concert simfonic.

Piesele trebuiau să aibă una sau mai multe părți, de o anumită întindere, nicidecum sub 15 minute. Durata maximă fiind lăsată ad-libitum. Erau admise creațiile religioase, dar nu și miniaturile vocale și instrumentale, ca bunăoară liedul, corul laic, pe considerentul că acestea aveau șansa de succes bănesc, deci, nu necesitau susținere prin premiere. Pentru concurs, partiturilor destinate orchestrei li se va atașa reducția de pian.

Valoarea operei și desemnarea premianților... era încredințată unui juriu compus din 9 membri, „recrutați din elementele artistice ale țării", numite de către George Enescu, iar după încetarea lui din viață, de Direcțiunea Casei Școalelor sau direct de către Ministerul Instrucțiunii Publice, adică ministerul care se ocupa de viața artistică. De drept, în componența juriului intra Ministrul ori un delegat numit de către acesta și fondatorul, George Enescu. Numirile în juriu se fac pe o perioadă de cinci ani, completîndu-se atunci cînd un loc „devine vacant". Pentru ca juriul să poată delibera era nevoie de minimum trei membri. Evident, hotărîrile se adoptau cu acordul majorității. Lucrările juriului erau prevăzute a se desfășura la începutul anului școlar, deci, toamna. Cu două-trei luni înainte, se anunța concursul. Hotă-

rîrile juriului erau irevocabile, premiile se înmînau imediat după „ce juriul se va pronunța"[69].

În *Regulamentul premiului* era indicată componența primului juriu, în această ordine: Castaldi, Kiriac, Dimitrescu, Fuchs, Mărgăritescu, Narice, compozitori, și D. Dinicu, interpret, precizîndu-se că acesta era „dirigentul orchestrei M.I.P."

În ședința Consiliului de Miniștri din 13 martie 1913, pe baza adresei Ministerului Instrucțiunii Publice se autorizează primirea donației George Enescu, printre miniștrii semnatari fiind și Titu Maiorescu. Regele Carol autorizează *Fondul „George Enescu"* la 28 matie 1913[70], ceea ce însemnează că toate formele administrativ-juridice erau încheiate, *Premiul* fiind legal.

Speranțele în rezultatele acestui juriu erau dintre cele mai însuflețitoare. În *Rampa,* Radu Gorcea privea lucrurile în perspectivă: „Și dacă acest premiu va fi monopolizat de cei doi-trei compozitori români ce-i avem, mîine el va fi disputat de zeci de talente, care, tentate de răsplata morală și materială ce e așteptată, se vor trezi din amorțeala în care lîncezesc și se vor pune pe lucru cu toată forța lor încă neîntrebuințată.

Cu cît va fi mai mare și mai frumos orizontul vieții muzicale de la noi!"[71]

Și Ion Borgovan privește cu încredere viitorul prin prisma acestui premiu, care s-ar da celor „lipsiți de ușurința traiului". „Meritul ilustrului maestru Enescu — se scrie în *Luceafărul* — Sibiu, pentru înălțarea și fixarea muzicei naționale e nemăsurat, desigur. Viitorul va arăta rodul acestei binefăcătoare instituțiuni de artă, ce va îmboldi talentele spre cultură, va încuraja aspirațiuni vrednice și va înlătura incapacități, va alege și va răsplăti!"[72]

Întrunit la Casa Școalelor în zilele 15 și 16 octombrie 1913, primul juriu a avut o sarcină grea, deoarece s-au prezentat 17 candidați, prin 30 de partituri, ceea ce vorbește de la sine de rezonanța pe care concursul a avut-o în rîndurile compozitorilor. Între acestea au fost: trei simfonii, patru poeme simfonice, trei uverturi, trei creații camerale, rapsodii românești, balade și chiar coruri . . .

Juriul pentru acordarea *Premiului național de compoziție „George Enescu"*, — a se observa diagrama metamorfozărilor titulaturii, anume, nominalizarea muzicianului căruia i se datora existența premiului și care devenise nume de simbol pentru cultura românească — decernează: *Premiul I onorific* — Ion Nonna Otescu — *Narcise,* poem simfonic; Premiul I — Dimitrie Cuclin — *Scherzo* pentru orchestră; Premiul II onorific — Alfred Alessandrescu — *Didona,* poem sim-

[69] Idem, ibidem.

[70] *Fondul Casa Școalelor.* Dosar 159/1913. Arhivele Statului București.

[71] Gorcea, R. *Cronica muzicală . . . Premiul de compoziție „George Enescu".* În: *Rampa,* II, 529, 4 februarie 1913, p. 2.

[72] I. B. (Ion Borgovan). *Concursul de compoziție muzicală „George Enescu".* În: *Luceafărul,* XII, 24, 16 decembrie 1913, p. 812.

Scanned with OKEN Scanner

fonic. Menţiuni: Ion C. Bohociu — *Baladă*, pentru soliști, cor și orchestră, și Gheorghe Fotino — *Rapsodia Română*, pentru pian și orchestră.

Așadar, nu s-au acordat două premii cum se preconizase, ci cinci, cantitatea impresionantă a partiturilor valoroase determinînd juriul să suplimenteze numărul premiilor. Este adevărat însă că laureaţii onorifici nu intrau în calculele financiare. Au fost, de asemenea, remarcaţi compozitorii, I. Borgovan, autorul partiturii *Pastel simfonic*, despre care juriul consemnează... „talent înnăscut care ar avea nevoie să lucreze serios"..., compozitorul din Oravița, Traian Justin Popovici și Augustin Bena.

G. Enescu a fost satisfăcut de rezultatele primei ediţii a concursului, remarcînd relaţia dintre numărul participanţilor și dovada oportunităţii sale, mai mult, el corespunde „unei nevoi urgente". Încurajînd creaţia, producţiunea „care trebuie să fie nobilă", dînd tinerilor un „imbold real", G. Enescu nădăjduia să stimuleze efectiv elanul compozitorilor. Mulţumirea sa decurge însă din constatările prilejuite în decursul selectării și al premierii, permiţîndu-i să înţeleagă sensurile perene și înnoitoare în cea mai recentă creaţie. Enescu remarcă două tendinţe: a) „frica de banalitate" care se identifică în aversiunea pentru clișeele epigonice și b) „căutarea formelor noi" pe care compozitorii tineri nu le găsesc decît o dată, adică acreditarea cuceririlor moderne de limbaj care oferă premise îmbucurătoare privind „viitorul nostru artistic, muzical"[73].

Cînd Enescu își făcea publice gîndurile despre concurs, era de faţă și A. Castaldi care, mai deschis la vorbă, crede că... „prin premiul *George Enescu* se va crea, sperăm, un simfonism românesc". Imperativul formării unei mișcări simfonice în muzica românească, pe care o urmărise de cîţiva ani, căpăta, prin acest premiu, nu numai o garanţie dar și o confirmare. Acest simfonism îi apare lui Enescu mai limpede orientat spre tărîmuri naţionale decît cu un an în urmă: „Prin aceea că sufletul neamului se imprimă în toate ale noastre ca un parfum românesc, și va fi în acest simfonism o împreunare a sufletului românesc cu sufletul compozitorului însuși"[74].

Concluzia lui Enescu e de perspectivă și are caracterul unei recomandări: „Tînărul să lucreze, să capete independenţa sa în scris și ce va fi va porni de la sine, fără nici o înrîurire de nicăieri"[75]. În esenţă, nu prea vîrstnicul compozitor Enescu își îndemna colegii de generaţie să fie preocupaţi, mai presus de orice, de găsirea propriei lor individualităţi componistice, deoarece, atunci cînd aceasta se dobîndește, restul se simplifică, influenţele nu mai contează, fiind strivite de pregnanţa stilistică personală.

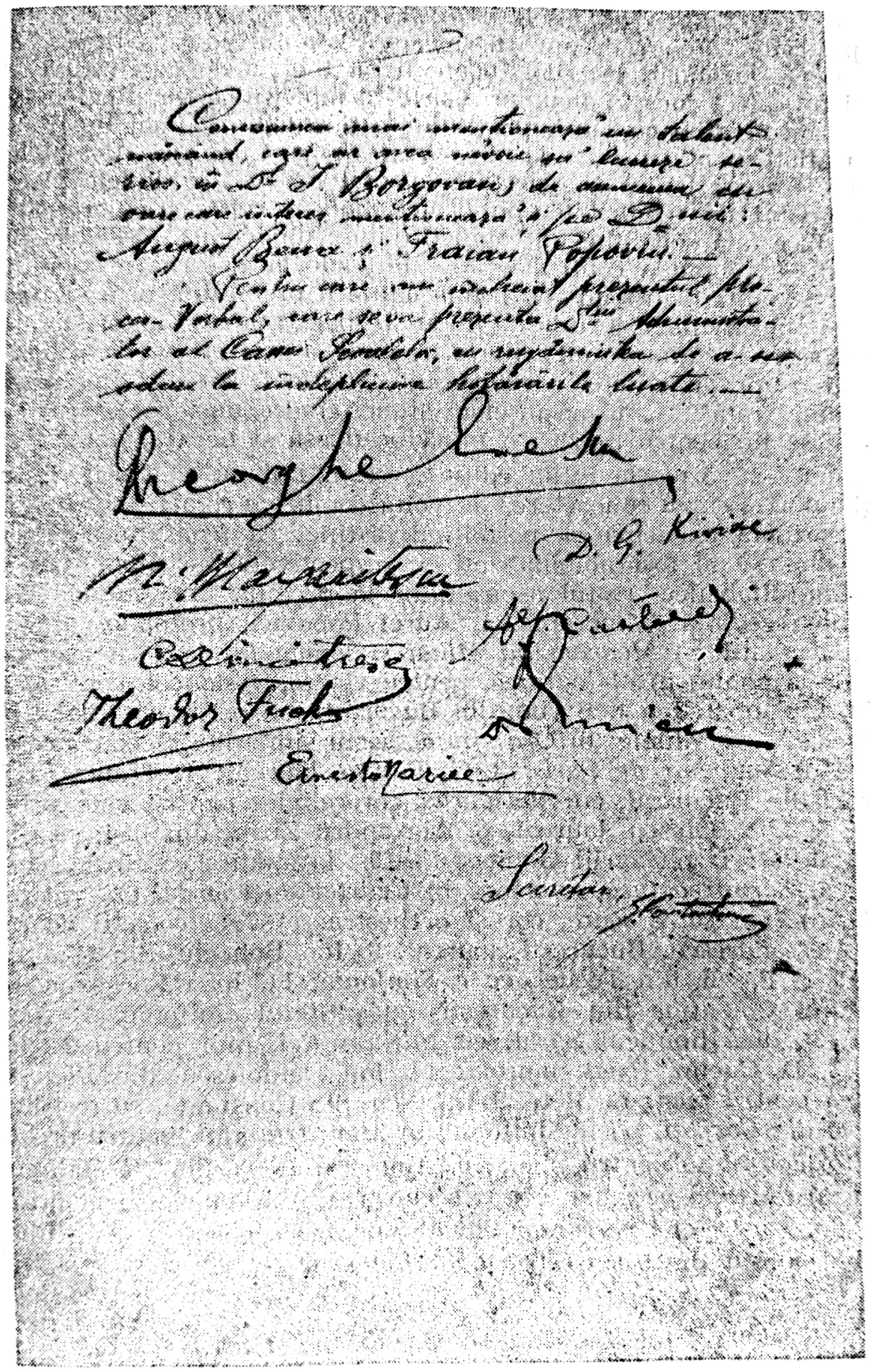
---

[73] Iliescu, Leontin. *Maestrul George Enescu. Despre dezvoltarea gustului muzical în ţara noastră. Rostul premiilor „George Enescu". Perspective de viitor.* În: *Universul*, București, XXXI, 289, 20 octombrie 1913.

[74] Idem, ibidem; Voicana, M. ... *George Enescu. op. cit.*, p. 401.

[75] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner



George Enescu își înțelege menirea, și faptul că formulează idei despre căile viitoare ale muzicii românești, conturîndu-i natura, profilul, că face recomandări tinerilor, poate fi un indiciu de necontestat al rolului pe care-l juca în înaintarea artei componistice din România. Totodată, încununînd cu laurii premiului național pe cei mai iluștri muzicieni aflați în plin proces de afirmare: Otescu, Cuclin și Alessandrescu, George Enescu indica și direcțiile muzicii noastre, posibilele ei înfățișări, gradul de tehnicitate, de profesionalism cerut creației pentru a putea face față spiritului de competitivitate universală. Cele trei premii au fost — timpul a confirmat-o — într-adevăr decernate unor autentice personalități. Într-un fel, prima ediție a premiului, prin scrupulozitatea și obiectivitatea juriului, a impus respect, marcînd autoritatea artistică ce se va menține ca un criteriu de fond în proiectarea valorilor. Conchizînd asupra rezultatelor concursului, criticul de la *L'Indépendance Roumaine* arată ... „nu mă înșelam atunci cînd spuneam că țara noastră trebuie să fie pentru muzică o mină prețioasă și neexploatată".[76]

Cum s-a văzut, la întîia ediție a premiului au concurat destul de mulți autori. Pentru cunoașterea dezvoltării muzicii românești este extrem de importantă participarea, permițînd distingerea frontului de creatori. Cum laureații au fost nominalizați cu respectivele partituri, vom arăta, în ordine alfabetică, restul aspiranților la premiu, prin numele, localitatea de reședință și lucrarea. 1. Aurel Popovici, protopop la Oravița, cu două creații: a) *Moartea lui Mihai și mama lui,* cor cu acompaniament de armoniu; b) *Melodramă,* pentru vioară, violoncel, contrabas, armoniu și pian; 2. Jan I. Barbu, din București, cu patru creații: a) *Ileana Cosinzeana* — simfonie; b) *Ora sfîntă,* poem simfonic; c)*Un concert-fantezie* și d) *Souvenir de Paris;* 3. G. Fotino, laureat; 4. Traian Iustinian Popovici din București, cu *Ahasverus,* cor religios pentru voci și instrumente; 5. I. N. Otescu, laureat; 6. Alexandru Zirra, din Iași, cu *Cvintet pentru suflători;* 7 Gavriil Galinescu, aflat la studii la Leipzig, cu cinci titluri: a) *Sarmizegetusa,* uvertură b) *Cvartet de coarde,* c) *Trio pentru coarde,* d) *Imn către soare,* cor și orchestră; e) *Trei colecții de coruri;* 8. A. Alessandrescu, București, laureat; 9. Ion Bohociu, din Galați, laureat; 10. I. Pascu, din Tecuci, cu o *Simfonie;* 11. Ioan Borgovan, medic la spitalul Colentina din București, cu pastelul simfonic *Aprilie;* 12. Tilima (?), din Rîmnicul Sărat, cu *Initium Rei,* imn pentru 2 viori și pian; 13. D. Cuclin, Paris, laureat; 14. Ion Danielescu, din Ploiești, cu *Sonatina pentru pian;* 15. Petre Lăzărescu, din Constanța, cu trei lucrări: a) *Scenă din Carpați,* poem simfonic; b) *Marș triumfal,* pentru orchestră; c) *Molto maestuoso* pentru pian; 16. Augustin Bena, din Năsăud, cu trei lucrări: a) *Furtuna pe mare,* cor și orchestră; b) *Serenadă,* pentru instrumente de coarde; c) *Uvertura națională,* pentru orchestră, și, în fine, 17. Lucian Teodosiu, din București, cu *Simfonia nr. 1.*

---

[76] Uhry, R. *Le concours Georges Enesco. In: L'Indépendance Roumaine,* XXXV, 11613, 18 octombrie 1913, p. 2; Voicana, M. Firca, C. Hoffmann, A., Marbé, M., Niculescu, S., Rațiu, A., Zottoviceanu, E. *George Enescu.* op. cit., p. 404.

Plănuit, cum s-a văzut, a fi anual, premiul de compoziție muzicală George Enescu s-a decernat intermitent, de patru ori, pînă în 1921, an din care, aproape două decenii, periodicitatea a fost respectată. Următoarea ediție a concursului s-a ținut în zilele de 25—27 martie 1915, deci nu la începutul anului școlar, cum era stipulat în regulament. Participarea prezenta o cifră record: 28 de candidați care s-au înscris cu 50 titluri, adevărat, multe ce nu întruneau prevederile regulamentului, fiind miniaturi, lieduri . . .

Cine și cu ce creații au participat la competiția premiilor? 1. Stan Golestan: *Rhapsodies*, pentru orchestră, pentru pian și orchestră și pentru vioară și pian; 2. Alexandru I. Zirra; *Călin*, simfonie pentru orchestră; 3. Iosif Paschill: *Copilul de crai*, baladă pentru cor, soliști și orchestră; 4. Simeon N. Nicolescu: *Liturghia;* 5. D. Vasculescu (Craiova): *Colecțiune de 50 melodii* pentru vioară și pian; 6. G. Galinescu (Buzău): *Simfonie în do minor;* 7. Albert Cirillo (Piatra Neamț): *Doina*, cor și pian; 8. I. Matache (Pitești), cu trei valsuri: a) *Amor de flori*, b) *Floarea primăverii* și c) *Vals;* 9. N. Ganea: *Poem (pastoral)*, simfonie; 10. George N. Ochi-Albi: *Patriei mele*, suită simfonică nr. II; 11. C. P. (?) *Legendă* pentru vioară; 12. L. Teodosiu: *Cvartet de coarde în Re major;* 13. Iuliu Poenaru, cu nu mai puțin de opt piese: a) *În timpul nopții*, *Rondo-hora*, *O amintire duioasă*, *Ave Maria*, *Barcarola*, *Cîntec fără cuvinte*, *Hora patetică* și *Imn către soare*, toate pentru pian, exceptînd ultima, care angaja vioara și pianul; 14. George Tîrnoveanu: *Nocturne* pentru vioară și pian; 15. Em. M. Drossino (Bazargic): *Basmul sfînt*, pentru vioară și pian; 16. S. I. Tzicovici: *Berceuse Moldave*, pentru vioară și pian; 17 Alice Sadbey-Cernetz, cu două piese pentru pian: a) *Simfonies* și *Preludiu-Fuga;* 18. Ionel O. Daimaca, din Bacău: a) *S-a șters viața fericitei Veneții*, lied și b) *Tristia*, poem pentru vioară și pian; 19. I. C. Bohociu: *Simfonia romantică;* 20. V. Gheorghiu, cu trei piese: a) *Intermezzo* pentru orchestră; b) *Luzir*, preludiu pentru orchestră și c) *Preghiera*, pentru vioară și orchestră; 21. Alexandru Albu, cu cinci creații camerale pentru vioară: a) *Sonatina*, b) *Scherzo*, c) *Petite églogue*, d) *Melancolia*, e) *Menuet;* 22. Elena Mosoiu: *Amintire* cor și *Menuet* pentru pian; 23. Constantin Castrișanu: *Uvertura* la opera *Înșiră-te mărgărite* și *Preludiu* pentru orchestră 24. George Enacovici: *Sonata pentru pian, în mi major;* 25. Filip Lazăr: *Sonata pentru pian, în fa minor;* 26. Mihail Jora, cu două creații: *Suita pentru orchestră* și *Sonata pentru vioară și pian;* 27. Ioan Harșia: *Simfonia în fa minor;* 28. V. Gheorghiu-Oboini: *Suita pentru orchestră.*[77]

Juriul, lărgit prin cooptarea lui Paul Ciuntu și a lui I. N. Otescu, a decis astfel: Premiul I: G. Enacovici, pentru *Sonata în Mi major;* S. Golestan — *Rapsodies*, pian și orchestră, vioară și pian. Premiul I onorific: Mihail Jora — *Suita pentru orchestră*. Premiul II: L. Teodosiu — *Cvartet de coarde*. Mențiuni onorifice au primit: G.H. Ochi-Albi — *Patriei mele;* F. Lazăr — *Sonata în fa minor;* G. Tîrnoveanu — *Nocturnă* și I. Poenaru,

[77] *Proces verbal din 25 martie 1915. Fondul Casa Școalelor*. Dosar 76/1915. Arhivele Statului, București.

pentru creaţiile sale destinate pianului şi viorii acompaniate de pian. În afara laureaţilor, s-au acordat şi trei „încurajări", în bani, lui I. Harşia, C. Castrişanu şi G. Galinescu.[78]

Premiile din 1916, acordate de acelaşi juriu, au distanţat laureaţii. Poemul simfonic *Acteon* de A. Alessandrescu, distins cu premiul I (2 500 lei), a fost urmat numai de menţiuni. Nici un alt premiu I, iar premiul II nu s-a acordat. Menţiuni au fost: N. Caravia — *Andante pentru pian;* M. Bîrsan — *Suita pentru vioară solo;* G. Galinescu — *Ielele,* poem pentru cor şi orchestră, şi V. Gheorghiu — *Corul şi dansul zînelor,* pentru cor şi orchestră. S-au trimis din partea juriului două scrisori de încurajare; Ceciliei Nicolaescu şi lui Aurel Pipoş.[79]

Dar cine a mai participat în afara laureaţilor? Înainte de a-i nominaliza, să observăm că au intrat în discuţie 29 de titluri, semnate de 15 compozitori. Alice Sadbey: *Fantezia pentru orchestră;* I. Făgărăşanu, din Iaşi, cu patru titluri: a) *Simfonia nr. 1,* b) *Romanţă;* c) *Vals* şi d) *Arie pentru vioară;* N. Alexandrescu, din Brăila, cu două lucrări: *Reamintire din juneţe,* pentru pian şi instrumente cu coarde şi, *Idealul artistului,* simfonie pentru orchestră mare; Lucia Paulian, din Craiova, cu *Rapsodie;* Cecilia Niţulescu, din Bucureşti, a fost remarcată datorită *Cvartetului.* Lucian Teodosiu concurează şi de data asta, deci la toate ediţiile de pînă acum, ca şi G. Galinescu, cu patru creaţii: a) *Voievodul,* uvertură, b) *Cvartet de coarde în Mi major,* c) *Sonată pentru vioară şi pian în Do major* şi d) *Visuri de tinereţe,* poem pentru orchestră. I. Borgovan, cu *Mysenes,* poem simfonic; Aurel Pipoş, din Cluj, cu *Impromtu,* pentru pian; Al. I. Zirra, din Iaşi, cu *Suita pentru orchestră;* Adrian Ilniţchi, tot din Iaşi, cu şase titluri: a) *La plecare,* romanţă; b) *Hora Cîmpulungenilor,* c) *Prima sărutare,* vals, d) *Se întorc iar zilele noroase,* romanţă, e) *Printre ramuri de arini,* serenadă şi f) *Serenada;* N. Caravia: *Scene carpatiene,* mică suită pentru orchestră şi *Doina (Naration lamentabile d'un berger)*[80]. Bănuim că această din urmă lucrare e *Andante pentru pian,* căruia i s-a acordat menţiune.

Modificări notabile apar în componenţa juriului care s-a întrunit la 20 iulie 1919. George Enescu conduce lucrările plenului în următoarea alcătuire: A. Castaldi, D. G. Kiriac, D. Dinicu, I. N. Otescu, alături de care au fost cooptaţi A. Alessandrescu şi M. Botez. Au fost numai 10 concurenţi. 1. G. Simonis: *Largo pentru orchestră;* 2. Mihail Daia: *Mazurcă şi Fantezie;* 3. Th. Rogalski: *Suita pentru pian;* 4. Călin Dumbravă: *Cvartet de coarde;* 5. C. C. Nottara: *Polyeucte,* pentru orchestră mare; 6. F. Lazăr: *Suita pentru vioară şi pian;* 7. M. Mihalovici, cu cinci creaţii: a) *Preludiu antic* pentru orchestră, b) *Tief von Fern,* melodie pentru voci, c) *Primăvara,* d) *Improvisation,* lieduri şi e) *Nocturnă,* poemă pentru pian; 8. Gheorghe Cucu: *Coruri religioase* (14 piese); 9. De Ryll (Victor

[78] *Proces verbal din 27 martie 1915. Fondul Casa Şcoalelor.* Dosar 76/1915. Arhivele Statului, Bucureşti.

[79] *Proces verbal al juriului pentru premiul „George Enescu" din 8 iunie 1916. Fondul Casa Şcoalelor.* Dosar 54/1916. Arhivele Statului, Bucureşti.

[80] *Proces verbal al juriului pentru decernarea Premiului „George Enescu".* Dosar 54/1916. *Fondul Casa Şcoalelor.* Arhivele Statului, Bucureşti.

Gheorghiu): *Histoire triste*, poem simfonic; 10. N. Caravia: *Uvertură*, *Preludiu* pentru orchestră.

Negăsindu-se de cuviință să se acorde premiul I, juriul a decis astfel. Premiul II: G. Simonis — *Largo pentru orchestră*, și Gheorghe Cucu — *Coruri religioase*. De asemenea, a mai acordat două premii II, dar onorifice, lui C. C. Nottara, pentru muzica de scenă *Polyeucte*, și lui F. Lazăr, pentru *Suita pentru pian și vioară*. Menţiunea I: De Ryll (V. Gheorghiu) — *Histoire triste*, și Călin Dumbravă — *Cvartet de coarde*. Menţiunea II onorifică au deținut-o M. Mihalovici, pentru *Nocturnă*, și Th. Rogalski, pentru *Suita pentru pian*, menţiune (cu bani).

Următorul an, cînd s-a decernat premiul, a fost 1921. Privind listele candidaţilor, se remarcă o mare afluență de nume, unii înscriindu-se cu lucrări epatante, neacoperite valoric, alţii, cu piese miniaturale, cu romanțe neprevăzute în regulament. Compozitorii proveneau din diferite orașe ale țării, inclusiv din Transilvania. Indiscutabil, personalităţile autentice, cu adevărat importante, au fost distinse cu titlul de laureat. Unii persevereză, înscriindu-se an de an. Doar A. Alessandrescu figurează în două ediţii cu premii și nu cu menţiuni. Înșirînd numele cărora li s-a atribuit premiul întîi, va rezulta, într-adevăr, un șirag cu adevărat reprezentativ: Cuclin, Otescu, Enacovici, Jora, Golestan și Alessandrescu. La premiul secund figurează cîţiva tineri talentaţi: Teodosiu, Simonis, Nottara, Lazăr. În ceea ce privește compozitorii cărora li s-au atribuit menţiuni, ei sînt destul de mulţi, adeseori de slabă rezonanţă, avînd creaţii de mai mică întindere, predominînd mișcările lente.

Altă categorie de observaţii o prilejuiesc genurile de creaţie laureate. Deși s-au prezentat mai multe simfonii, nici una nu a fost considerată demnă de a fi încununată cu recunoașterea juriului. Predomină poemele simfonice, suitele, rapsodiile. S-au compus multe sonate, cvartete. Muzica de calitate, muzica pură a fost constant încurajată, ca și tinerii aflaţi în plină luptă pentru afirmare. Fără nici o ezitare, se poate afirma că instituirea premiului a declanșat un puternic impuls creator, soldat cu o bogată recoltă, unele lucrări fiind de certă valoare.

Premiul de compoziţie, fondat de George Enescu, a generat un elan, un stimulent care a fecundat fanteziile, însemnînd un mare cîștig pentru creaţie. Esenţial rămîne că literatura muzicală aureolată de premii a adus o infuzie de tinereţe, culoare și profesionalism, consacrînd noul val la formarea căruia a contribuit și Al. Castaldi. Altfel spus, G. Enescu a legitimat munca lui Castaldi, lansînd nume noi pe firmamentul componisticii românești.

Categoric, George Enescu a înscris într-o nouă traiectorie spirituală muzica românească prin instituirea fundaţiei, a premiului, oferind compozitorilor o însemnată tribună de afirmare, al cărui beneficiar a fost, înainte de toate, patrimoniul culturii românești. Premiul era, folosind cuvintele lui H. Göring ... „un imbold pentru tinerii care vor să tragă brazde sănătoase în ogorul muzicii noastre“.[81]

[81] Göring, H. *Mișcarea muzicală a anului 1912*. În: *Revista idealistă*, București, XI, 1 ianuarie 1913, p. 51.

CREAREA „SOCIETĂȚII COMPOZITORILOR ROMÂNI"

Nevoia asocierii compozitorilor în vederea stabilirii unei platforme estetice și stilistice comune poate fi reperată în diferite etape, însă măsuri decisive nu au fost întreprinse în acest sens. Astfel se explică de ce creatorii români, deși au acționat unitar pentru făurirea școlii muzicale naționale, nu au fost reuniți într-o grupare după cum s-au petrecut lucrurile, spre exemplu, în Rusia. Pilda acestora i-a urmărit pe mai mulți compozitori români, dar nu au trecut dincolo de enunțarea unor deziderate. C. Porumbescu, s-a văzut, avea de gînd să se întîlnească cu conaționalii ce activau pe făgașul compoziției, pentru a ajunge la o „coînțelegere" privind baza originalității muzicii românești, spre a o feri de pericolul străinismului. Ed. Caudella visează la o „asociațiune" cum au apărut în străinătate, care să ceară sprijinul guvernului pentru a... „combate abuzul de a executa compoziții fără ca autorul să aibă vreo tantiemă sau artiștii să-și dea concursul lor gratuit".[82]

Și Al. Castaldi, în 1911, așa cum am arătat, se gîndea la o asociație a creatorilor muzicali, ca o „grupare" în care vedea un real sprijin pentru muzicienii preocupați de destinul artelor din România. C. Banu se întreba în 1912 de ce „Societatea Scriitorilor"... „nu s-ar preschimba... într-o mare Societate a artiștilor români"[83] care ar activa pe secțiuni distincte.

În general, lipsa coeziunii, lipsa solidarității poate fi considerată ca atavică în dezvoltarea din această etapă, putînd fi ilustrată semnificativ prin ceea ce s-a petrecut în materie de artă lirică, Opera Română, fondată de Ștephănescu, fiind nevoită să se refacă, aidoma păsării Phoenix, aproape stagiune de stagiune. Apelurile la strîngerea rîndurilor muzicienilor devin tot mai insistente după 1900, datorită, mai ales, lui J. Movilă, dar el îi avea în vedere pe instrumentiști, pe interpreți, după cum I. Popescu-Pasărea i-a avut în vedere pe cîntăreții de strană. Apoi, au existat tentative de organizare a mișcării sindicale a artiștilor, a muzicienilor, ceea ce presupunea obiective de altă natură decît cele estetice. Evident, pentru ralierea forțelor componistice, o acțiune convergentă poate fi considerată instituirea Premiului „George Enescu", care reunea creatorii de frunte într-un juriu, sub președinția celui mai ilustru muzician român, și consacra valorile aflate în plină ofensivă pe linia afirmării. De la această platformă instituționalizată nu era decît un pas pînă la constituirea unui for profesional al compozitorilor.

---

[82] Caudella, Ed. *Progresul muzicei și al teatrului la noi.* În: *Arta română*, Iași, II, 2, februarie 1909, p. 24.

[83] Banu, C. *Pentru o Societate a artiștilor români.* În: *Flacăra*, București, II, 8 decembrie 1912, p. 62.

Un foarte răspicat apel la realizarea unei „întovărășiri" aparține compozitorului orădean Francisc Hubic care, în articolul *Ceva despre muzica noastră*, scria: „Muzica e un factor de căpetenie al culturei și dacă vrem să avem o cultură muzicală adevărat românească, să dăm sprijinul nostru acelor puteri cari lucrează pentru acest ideal măreț.

E vorba să ne întrunim! Bărbații noștri muzicali trebuie să se întovărășească, și publicul mare român să le deie sprijinul la gruparea aceasta, căci prin ea se va putea face primul pas spre înălțarea muzicei noastre la rangul dorit.

S-ar înjgheba o societate . . ."[84]

Și propunerea lui M. Mărgăritescu, din 4 ianuarie 1916 (*L'Indépendance Roumaine*, XXXVIII, 12293, p. 2), de a se constitui *Amicii muzicii*, vizează unirea forțelor iubitoare ale artei sunetelor, încurajarea componisticii românești, chiar editarea ei, precum și promovarea în repertoriile instituțiilor a „școlii noastre tinere" . . .

Sînt obiective pe care viitoarea Societate a Compozitorilor Români le va susține cu consecvență . . .

Un alt pas pe linia strîngerii rîndurilor componistice, a clarificării ideilor, principiilor de creație se identifică în ancheta revistei *Muzica* din 1920, care a demonstrat cît de diverse, dar și cît de apropiate sînt pozițiile personalităților angajate în făurirea artei muzicale moderne în România.

Ideea creării unei Societăți devine foarte actuală în 1920 cînd, în climatul cultural entuziast declanșat de ieșirea victorioasă a României din războiul mondial, exista o dorință general răspîndită de a pune bazele unor activități culturale, dinamizatoare, propensive. Un muzician energic, I. N. Otescu, ce se bucura de autoritate în viața muzicală — era director al Conservatorului bucureștean — îmbrățișează ideea înființării unei Societăți a Compozitorilor Români pe care o cultivase C. Brăiloiu.

Pentru a înțelege acest aspect, e nevoie să evocăm cronica muzicală: *Notes sur Georges Enesco (La Politique*, IV, 894, 16 decembrie 1914, p. 2), în care îi îndeamnă pe muzicienii români să colaboreze, să lucreze împreună. În persoana lui Enescu, C. Brăiloiu vedea compozitorul chemat să realizeze acel front al creatorilor care, printr-un gest, să le orienteze eforturile incoerente spre idealul care era, fără îndoială, muzica națională. Enescu era șeful unei generații ce trebuia unită în demersul ei nobil!

Aceste idei se găsesc și în materialele sale privitoare la muzica elvețiană, datînd din 1918, anul în care, împreună cu Ernst Ansermet și alții, a pus bazele Societății Compozitorilor Elvețieni, se pare, contribuind nemijlocit și la elaborarea statutului. Într-o cronică, invocă un „stil naționional" în muzică, teoretizîndu-i valabilitatea. „Un violent vînt de naționalism bate astăzi . . . Nu se poate, în fapt, imagina o muzică internațională. Dacă stilul e omul (și fără îndoială așa este) și omul va fi de

[84] Hubic, Francisc, *Ceva despre muzica noastră*. În: *Românul*, Arad, IV, 18/31 februarie 1914.

asemenea stil, iar omul nu e o abstracție, ci produsul unui pămînt și reflexia unui cer"[85].

Întors în țară, C. Brăiloiu a investit multă energie și pasiune pentru realizarea unui front unit al compozitorilor români, cîștigîndu-l, în această privință, total pe I. N. Otescu. De menționat că se fondează Societăți ale artiștilor, în speță, la 3 septembrie 1920 se inițiază Asociația criticilor dramatici și muzicali, arta sunetelor fiind reprezentată de A. Alessandrescu și M. Botez[86].

Planul lor de acțiune era bine gîndit, vor convoca pe unii dintre cei mai importanți compozitori români și vor întemeia Societatea. În fruntea ei trebuia să aibă însă pe G. Enescu ori, acesta nu se afla în țară. După anii războiului, el și-a reluat itinerariul bogat de turnee, ca violonist și dirijor. Cum nerăbdarea lor era mare, au ajuns la soluția de a-i telegrafia lui Enescu, punîndu-l în temă cu organizarea Societății, cerîndu-i consimțămîntul să fie președinte. Enescu le răspunde promt, acceptînd tot printr-o telegramă trimisă lui I. N. Otescu, mulțumind pentru onoarea ce i se face urîndu-i „deplin succes". Avînd consimțămîntul lui G. Enescu, I. N. Otescu și C. Brăiloiu convoacă, în biroul directorului Conservatorului, în ziua de 2 noiembrie 1920, următorii compozitori: A. Alessandrescu, M. Andricu, C. Brăiloiu, N. Caravia, Al. Castaldi, G. Enacovici, D. Cuclin, V. Gheorghiu, M. Jora, D. G. Kiriac, F. Lazăr, C. C. Nottara, I. N. Otescu. Deci, 12 compozitori din București, la care se poate adăuga și G. Enescu care consimțise telegrafic, au pus bazele *Societății Compozitorilor Români*, ei fiind adevărații membri fondatori.

Lucrările adunării de constituire au decurs astfel; I. N. Otescu a expus necesitatea existenței unei Societăți a Compozitorilor Români, după care a prezentat poziția lui Enescu care accepta titlul de președinte, exprimîndu-și satisfacția pentru aceasta. „I. Borgovan — arată mai tîrziu C. Brăiloiu — aducea cuvîntul de îmbărbătare a cîtorva ardeleni: Brediceanu, Dima, Domide, Vidu."[87] În discuții s-a relevat acordul participanților care au hotărît în unanimitate înființarea la București a Societății Compozitorilor Români.[88]

Așadar, compozitorii, fără nici un sprijin oficial, au decis constituirea într-un organism profesional și organizatoric care, spre a fi recunoscut oficial, au fost necesare multe demersuri.

Procesul verbal de constituire e foarte explicit în tot ceea ce privește natura Societății. Scopul era stipulat în patru puncte, primul fiind de maximă importanță, am spune definitor: „Să ajute dezvoltarea cît mai

---

[85] Brăiloiu, *C. Fête des musiciens Suisses.* În: *Tribune de Lausanne*, 17 iunie 1918; cf. *Opere*, III, op. cit., p. 6 și 65.

[86] Tomescu, V. *Alfred Alessandrescu.* București, Edit. Muzicală, 1962, p. 69.

[87] Brăiloiu, C. *Societatea Compozitorilor Români, 1920—1930. Zece ani de muncă.* București, (1930), p. 19.

[88] *Proces verbal al ședinței de constituire din marți 2 noiembrie 1920.* Cf. *Registru de procese verbale al S.C.R.* Dosar nr. 1/1920, *Uniunea Compozitorilor din R. S. R.*

mare a producțiunii muzicale românești".[89] Nu știm de ce acest primordial scop e adeseori omis din obiectivele Societății, dintr-o serie de volume ori studii. Acesta a fost scopul primordial — dezvoltarea creației muzicale, celelalte sînt adiacente, ceea ce nu înseamnă diminuarea lor. Al doilea scop, să dea compozitorului român posibilitatea de a-și executa lucrările și, în măsura posibilă, de a le publica. Al treilea, să apere interesele compozitorilor români, atît în țară, cît și în străinătate. Al patrulea era mai general... „să se ocupe de orice chestiune ce ar atinge muzica sau muzicanții români în legătură, ori de cîte ori împrejurările ar cere-o, cu organizațiile muzicale din țară sau străinătate ce i-ar putea fi de folos". Prin acest țel, Societății i se atribuie un rol cu implicații naționale și internaționale, servind cauza nobilă a ființei muzicale românești, reprezentată prin breasla creatorilor. Avînd în vedere slaba difuzare a muzicii noastre, Societății i se înscrie în statut obligativitatea de a organiza în fiecare stagiune (anual) cel puțin 11 (unsprezece) concerte, dintre care „un concert simfonic minimum".[90]

Membrii Societății se primeau în urma unei cereri și erau: „activi, aderenți, ajutători și donatori". Membrii „activi" se numeau compozitorii care scriau în mod susținut și cotizau 240 de lei anual (20 lei lunar). Membrii „ajutori" erau necompozitori, adică persoanele care doreau să contribuie la susținerea acțiunilor Societății, cîntăreții, instrumentiștii sau orice altă persoană care aduceau servicii Societății. Primirea lor se făcea tot ca și a membrilor activi, pe baza unei cereri. Aceștia însă, spre deosebire de membrii activi, nu cotizau.

Membrii „aderenți" puteau deveni persoanele care ajutau Societatea, avînd obligația să plătească o cotizație dublă, comparativ cu un membru activ, de 500 lei anual. Avantajul pe care îl aveau, în afara aceluia că erau membri: frecventau gratis concertele organizate de Societate. În fine, membrii „donatori" puteau deveni persoanele care plăteau „... 1000 de lei anual, ori 5000 lei o singură dată sau echivalentul acestei sume". Este clar că nevoia de bani era reală, și mina doritorilor de a fi membru era o formulă abilă, justificată pentru o bună demarare.

În fruntea Societății se afla un Comitet alcătuit dintr-un președinte, din vicepreședinți, patru membri, un casier și un secretar. Ales pe o perioadă de trei ani, Comitetul primea noii membri, rezolva problemele artistice și administrative, răspundea de gestiune. Întrunirile de lucru ale Comitetului erau lunare sau ori de cîte ori secretarul considera că este un caz de urgență. Hotărîrile în cadrul Comitetului se adoptau numai cu majoritate de voturi. Tot Comitetul organiza concertele și decidea care anume creații să fie programate, care trebuiau tipărite de Societate. El mai controla și activitatea secretarului și a casierului. În caz de

---

[89] Deci, aceasta este data creării *Societății Compozitorilor Români*. În numeroase lucrări se dau alte date, inclusiv în volumul omagial întocmit de SCR cu prilejul împlinirii a 25 ani de existență, *Societatea Compozitorilor Români. 25 ani de muzică românească*, 1920—1945. București, Tip. Modernă, 1945, p. 5, unde se arată că actul înființării a avut loc în decembrie...

[90] *Proces verbal de constituire*,... op. cit.

boală sau absență, vicepreședintele, secretarul sau casierul putea să-și delege înlocuitor în persoana unui membru activ. Dacă cel în cauză nu-și numea înlocuitor, atunci o făcea Comitetul. Nu se pune în discuție posibilitatea delegării funcției de președinte! Acesta, vom vedea, era G. Enescu și nicidecum un altul care l-ar putea înlocui!

Sarcinile casierului erau de a plăti cheltuielile necesitate de organizarea celor 11 concerte, ca și de nevoile biroului. Alte cheltuieli vor putea fi făcute doar cu aprobarea Comitetului. Corespondența și organizarea concertelor intră în atribuțiile secretarului. Pentru orice alte chestiuni, acesta avea nevoie de acordul Comitetului. Tot secretarul se ocupa de „manuscrisele" adresate de către membrii activi, păstrîndu-le și rezolvîndu-le cu asentimentul Comitetului.

Adunarea generală se constituia din membrii activi, deci Comitetul, membrii donatori și acei membrii „ajutători" a căror prezență se socotea necesară. Era convocată de două ori pe an, prima oară, după 1 aprilie, și a doua oară, după 1 noiembrie, adoptînd hotărîri cu majoritate de voturi.

În ședința de constituire s-a votat, deci s-a ales Comitetul a cărui înfățișare era: președinte, George Enescu: vicepreședinți: Al. Castaldi și I. N. Otescu; membri: D. Cuclin, G. Enacovici, M. Jora, D. G. Kiriac; casier A. Alessandrescu și secretar C. Brăiloiu.

Societatea își realizează fondurile necesare din cotizații, donații și veniturile concertelor. Cele fixate în ședința de constituire și notate în procesul verbal se vor considera ca statut al Societății. Semnăturile procesului verbal de constituire sînt ale lui Otescu, Brăiloiu, Cuclin, Kiriac, Alessandrescu, Enacovici și Jora.[91]

Prin prisma acestui act statutar, în care sînt precizate cu atîta limpezime obiectivele, profilul și cadrul de organizare, Societatea Compozitorilor Români apare ca organism puternic care, abia constituit, era decis să contribuie efectiv la progresul creației muzicale și la difuzarea ei. Timpul va demonstra cît de important e momentul de la 2 noiembrie 1920, Societatea, sub președinția lui Enescu, condusă cu energie de I. N. Otescu și C. Brăiloiu, a jucat un rol activ în destinul componisticii naționale.

POZIȚIA COMPOZITORILOR ROMÂNI FAȚĂ DE CURENTELE MODERNE

Ceea ce caracterizează muzica românească de la începutul secolului al XX-lea este aspirația spre universalitate, admirabil ilustrată prin George Enescu, prin pleiada interpreților, cîntăreților și instrumentiștilor de faimă internațională, prin orizontul componistic ce se intersecta,

[91] *Societatea Compozitorilor Români.* Registru de procese verbale nr. 1, 1920, p. 1—3.

integrator, cu orbitele altor culturi muzicale, de impresionantă tradiție, ori cu orbitele școlilor naționale. Ascensiunea gîndirii și practicii componistice a înregistrat un ritm trepidant, punctînd joncțiunea cu marile culturi, stabilind repere permanente între făuritorii valorilor muzicale, într-o sincronizare ce devenise posibilă prin nivelul profesional și spiritul novator al compozitorilor români.

Înțelegerea poziției muzicienilor români față de stilurile muzicale nu se poate face abstract, neavînd în vedere stadiul mișcării din România, altitudinea la care se ridicase, gustul muzical, nivelul profesional al formațiilor și, desigur, al celor care dețineau posturi în învățămîntul muzical, al factorilor de educație artistică în general. Pornind deci de la această sumă de elemente, ce se constituiau în realități, se va înțelege extraordinarul salt marcat în acești ani, pornindu-se de la o cotă ce în materie simfonică nu se ridica prea mult deasupra lui zero, ajungîndu-se la un repertoriu de larg suflu, în care Richard Strauss nu mai era o senzație pentru melomanii bucureșteni. Dar compozitori aveam și în centrele urbane din provincie, or dacă ne ghidăm după Caudella,[92] atunci vom realiza că ieșenii, în perioada 1893—1901, au putut audia pentru prima oară simfonii de Haydn, Mozart, Beethoven, uverturi de Weber, Schubert și Wagner, nu mai departe decît uvertura *Rienzi*.

În materie de operă, gustul era mai emancipat. Desigur, orizontul cultural al compozitorilor nu era omogen, variind de la caz la caz. Cultura muzicală a unui compozitor dublat de interpret s-a dezvoltat într-un fel, și a unui compozitor, care nu cînta decît cu greu la vioară sau nici măcar atît, în alt fel. Opțiunile stilistice difereau, de asemenea, de la un compozitor la altul, determinate de multipli factori, între care și cel al mediului muzical, care pentru unii era redus și nesincron, iar pentru alții era de cea mai aleasă factură. Altfel spus, cultura muzicală va fi eterogenă, de un anumit profil pentru compozitorul stabilit într-un oraș de provincie, ca Blajul, Lugojul, și de altul pentru tînărul muzician care avea norocul să locuiască la București. Totodată, altul va fi nivelul unui muzician care avea posibilitatea să circule, să frecventeze concerte la Viena, Paris sau Berlin, să fie sau nu în contact direct cu compozitorii proeminenți ai vremii ori coleg de Conservator cu tinerii cu un aport substanțial în înnoirea gîndirii armonice sau orchestrale.

Ținînd seama de asemenea aspecte, dar nefetișizîndu-le, deci privind global fenomenul interferenței stilistice, vom putea discerne o evoluție galopantă a arsenalului componistic, o înaintare rapidă a gîndirii muzicale ce căuta deliberat să evidențieze înlăturarea discrepanței stilistice ce exista în momentul afirmării lui Enescu, între componistica națională și cea universală. Efortul lui Enescu a găsit un puternic ecou în inimile tinerilor, una din devizele căruia părea să fie dobîndirea dimensiunii moderne.

---

[92] Caudella, Ed. *Cîteva cuvinte asupra chestiunei propagării gustului muzical în țară*. În: *Revista muzicală și teatrală*, I, 9, iunie 1905, p. 135.

Pragul atins prin creaţia precursorilor nu era prea înalt şi, ceea ce era inhibant, nu se profila, sub raport stilistic, mai încoace de 1860, ce trimitea spre partituri de Schubert, Schumann, Saint-Saëns şi Wagner, din primele creaţii. Bineînţeles, se pot semnala şi unele deziceri de la regula trasată, bunăoară, pe ici, pe colo se pot sesiza ecourile muzicii unor compozitori din şcolile naţionale, mai ales ale lui Edvard Grieg, acest astru avînd o strălucire tot mai impunătoare după 1900. Era oare întîmplătoare referinţa lui D. G. Kiriac, în 1897, din celebrul *Memoriu* asupra *Cîntecului popular românesc şi Muzica bisericească orientală* înaintat Ministerului, în care, abordînd problema orientării muzicienilor spre izvorul cîntecului popular şi înveşmîntarea sa, recurge la exemplul lui Grieg şi al compozitorilor ruşi: „Norvegianul Ed. Grieg şi compozitorii de renume ruşi au explorat mult acest teren."[93]

Odată cu debutul lui Enescu, se face un pas viguros, de vreme ce rezonanţele brahmsiene indicau mirajul exercitat de acest compozitor asupra foarte tînărului muzician român. La acestea se adaugă şi sugestiile muzicii franceze, ilustrate prin şcoala franckistă, prin sonorităţile rafinate ce descind din pagini datorate lui Massenet şi Fauré. Expresia muzicii româneşti era dintr-odată propulsată în anii ultimului deceniu al secolului al XIX-lea, adăugînd însă şi căutările orientate spre obţinerea coloritului naţional, ne găseam într-un perimetru stilistic de certă actualitate.

Pentru compozitorii români, G. Enescu a devenit destul de repede un stegar, un model, un creator de avangardă, în sensul necompromis al acestui cuvînt, adică un compozitor aflat întotdeauna în fruntea căutărilor pentru găsirea autenticului drum care să conducă spre emanciparea muzicii româneşti de modelele sacre. Idolii adoraţi exercitau nu numai o influenţă benefică, oferind modele demne de luat în seamă, apte să furnizeze o sonoritate de esenţă contemporană, ci şi una malefică, inhibatoare, tiranică, ce tindea să subjuge individualitatea creatorului, călăuzindu-l printr-un labirint cu coridoare strîmte ce predispuneau la imitare.

O puternică şi permanentă atracţie o are Richard Wagner, care prin forţa muzicii sale, prin deschiderile tehnice pe care le preconizează în domeniul tematismului, armoniei lărgite, modulaţiilor fluxului simfonic şi paletei timbrale, rămîne în toată această epocă o sursă generatoare de consistente imbolduri, resimţite, cu intensităţi diferite, cam la toţi compozitorii, inclusiv la Enescu, deşi acesta ştie a deghiza ingenios modelele secondate. Într-un fel, Richard Wagner poate fi considerat zeul cu statuia şi soclul cel mai impunător, avînd o prestanţă dominatoare, uneori atît de seducătoare, încît a anihilat încercările de evadare din sfera sa de sonorităţi. Chiar şi cînd se mai strecura cîte o nuanţă critică la adresa lui Wagner, venind, bunăoară, din partea lui C. Brăiloiu, părînd chiar

---

[93] Kiriac, D.G. *Memoriu.* Arh. Statului, Bucureşti, 1897, nr. 79, vol. III, direcţia II Cf: Kiriac, D.G. *Pagini de corespondenţă...* op. cit., p. 303.

paradoxală în ceea ce privește prima remarcă: „Dramaturg mediocru, dar admirabil simfonist“[94], totuși, forța gravitației sale era impunătoare.

O afirmație globală, care să surprindă întregul spectru al influențelor dominante, cu consecințe vizibile sau nu în configurația stilurilor ce se cristalizau în muzica românească este imposibilă sau, dacă se face, apare riscantă, deoarece se găsesc suficiente argumente care s-o infirme. Mai corect ar fi să se determine perimetrul stilistic al fiecărui compozitor. Dar acest perimetru este extrem de larg, de flexibil, de universal. Cînd George Enescu vorbește în *Amintiri* de *Zeii mei,* de compozitorii care au exercitat asupra sa un ascendent, începe cu cei trei B: Bach, Beethoven, Brahms, continuă cu Wagner, pe care-l adoră, ca apoi să ajungă, prin Mozart, la Gluck, Weber, Schubert, Schumann. Dintre contemporani sînt menționați Debussy, Ravel, Fauré, Dukas, Schmidt, Honegger și, desigur, nu ezită să mărturisească admirația în fața muzicii lui C. Franck.[95] Pentru Enescu, aceste nume nu înseamnă decît niște piscuri, literatura muzicală cunoscută și prețuită era imensă și infinită, în sensul că putea cuprinde totul. În înșirarea de mai sus nu figurează, bunăoară, numele lui Berlioz, ceea ce nu înseamnă că nu era un compozitor iubit de Enescu. Să ne amintim de concertele sale cu *Simfonia fantastică* sau *Damnațiunea lui Faust* ... Este adevărat însă că între compozitorii iubiți, față de care există o irezistibilă atracție, și compozitorii stimați, pentru măiestria lor, e o mică diferență. Primii, exercită influențe, secunzii, deși nu oferă sugestii, pot însemna ceva pe linia culturii muzicale și opțiunilor de limbaj ...

Între 1898—1920, stilul muzicii noastre profesioniste a evoluat mult, proiectînd o deschidere ce se lărgește direct proporțional cu înaintarea în timp. Ca să fim mai expliciți, această etapă, relativ scurtă, este cea în care ritmul dezvoltării muzicii românești, al componisticii este atît de viu, de dinamic, încît se elimină decalajul, moștenit de la precursori, între muzica românească și cea universală, atingîndu-se paracmetrii acesteia din urmă. Anumiți compozitori, avem în vedere precursorii, nu reușesc, în pofida unui vizibil efort în acest sens, să se adapteze la noul curs stilistic, să se autodepășească, menținîndu-se într-o zonă cel puțin vetustă, demodată. Unii tineri, în schimb, etalează un stil modern care, chiar dacă purta amprenta epigonismului de ultimă oră, se înscria într-o sferă sonoră de actualitate, contemporană.

Cînd vorbim de evoluția stilului, nu ne referim la toate stilurile individuale, ci la ansamblul stilistic. Puțini sînt compozitorii care demonstrează prin creația lor acest mers trepidant. În mod sigur, G. Enescu îl parcurge și, probabil, este singurul, deși s-ar putea ca și Al. Castaldi să îndreptățească o asemenea tratare. Din cele arătate, rezultă că sînt compozitori care parcurg o mișcare ascendentă, o evoluție ce reflectă demersul stilistic universal.

---

[94] Brăiloiu, C. *Chronique musicale.* Vezi: *Tribune de Lausanne,* 12/1918; *Opere,* vol. III, îngrijit de E. Comișel. București, Edit. Muzicală, 1974, p. 56.

[95] Gavoty, Bernard. *Les souvenirs de Georges Enesco.* Paris, Flammarion, 1955, p. 111—121.

Nu numai precursorii rămîn ţintuiţi în ramele unui clasicism romantizat sau al unui romantism cu vestigii clasice, ci şi din rîndul tinerilor se găsesc exemple ce indică o preferinţă într-o manieră atît de intensivă încît respectivul autor parcă e hipnotizat de acel model, rămînîndu-i pentru totdeauna fidel. Numai că acest ataşament, oarecum inflexibil, poate fi manifestat de către anumiţi tineri nu numai faţă de curentul impresionist, ci şi faţă de neoclasicism, spiritul beethovenian dominîndu-şi autoritar admiratorii, provenind dintr-o atitudine iconoclastă a Scholii Cantorum, însuşită de discipolii români.

Indiferent de generaţie, se pot diferenţia compozitorii, din punct de vedere al receptării tendinţelor inovatoare, în propriul lor demers componistic, ca mobili şi imobili. Mobili, foarte puţini, fiind acei creatori care se interesează de fenomenul contemporan şi-i preiau sonorităţile, asimilîndu-le creator. Imobili — categorie ce cuprinde copleşitoarea parte a creatorilor — sînt cei care se legitimează prin aderenţa la un singur curent, menţinîndu-l cu stricteţe, indiferent dacă o evoluţie în cadrul acestuia poate fi semnalată.

Compozitorii primei clase sînt avizi să cunoască creaţia nouă, trăind pentru ea şi prin ea. Compozitorii celeilalte clase sînt resemnaţi, nu se dau în vînt după creaţia contemporană, nu o înţeleg, o denigrează, susţinînd că merge prea departe, frizînd frontierele extreme, intrînd în perimetrul muzicii inaccesibile. Cu greu admit cîte ceva, dar numai teoretic, practic, condamnă momente sublime, refuzînd să le aprofundeze pentru a le asimila. Această poziţie poate fi ilustrată prin cuvintele lui Ed. Caudella: „. . . Grieg, Mascagni, Leoncavallo, Puccini, mai ales, au disonanţele lor de multe ori foarte simţitoare, însă, dacă ele nu sună totdeauna frumos, cel puţin sună bine; uneori foarte stranii, ele nu-ţi sparg urechile ca disonanţele lui Richard Strauss, ale cărui armonii sînt din cale-afară dureroase“.[96] E curios cum Ed. Caudella disociază „sonoritatea frumoasă“ de sonoritatea ce „sună bine“, adică combinaţia ingenios găsită de efectul ei, dar aceasta e o altă problemă.

Dintre compozitorii care parcurg întreaga perioadă la care ne referim, singurul G. Enescu e foarte sensibil la orice inovaţie, preluînd-o creator, deşi nu în orice opus. El a fost afectat, în bine, de cele mai radicale căutări, dacă impresionismul poate fi astfel cotat. În mod sigur, deşi nu prea se găsesc documente în viaţa şi activitatea necomponistică pentru aşa ceva, totuşi muzica sa atestă parţial cît de interesat a fost de primenirile aduse în tehnica limbajului de către cîntarea declamată, de amplificarea rolului funcţionalităţii armoniei cromatice ori de dezarticularea melodicităţii instrumentale în favoarea celei de tip timbral. Enescu a traversat şi o influenţă venind dinspre R. Strauss, concretizată într-o gîndire melodică complexă, articulată din înlănţuiri evasimotivice, din planuri contrapunctice complementare, din virtuozitate în

[96] Caudella, Ed. *Temperament, interpretare şi frazare muzicală.* În: *Evenimentul*, Iaşi, XVI, 265, 31 decembrie 1908, p. 2; Cf. *Caudella, Ed. Cronici din trecut.* Ed. Îngrijită de Ianca Staicovici. Bucureşti, Ed. Muzicală, 1975, p. 39.

tratarea instrumentală, suplă, contrastantă și viu colorată. R. Strauss a exercitat o acțiune contaminatoare și asupra altor muzicieni români.

Dacă ar fi să disecăm lucrurile mai sistematic, de pildă cronologic, spre a observa mai atent care au fost focarele de influență, ar trebui să etalăm o listă bogată, deoarece fiecare compozitor român a avut idolul ori idolii săi. E drept, se pot nominaliza cîțiva muzicieni de renume european care au întrunit adeziunile admirative ale mai multor creatori români. Pornind de la acest adevăr, ne întrebăm care sînt zonele principale de interferență?

Comparînd zonele de interferență cu valurile mării, deși comparația nu corespunde întocmai, deoarece apa purtată de unde e aceeași, pe cînd muzica diferitelor surse, ce produc influențe, e foarte diferită, vom repera mai multe straturi ce se suprapun ori se înlătură, generînd o mișcare permanentă, a cărei forță rezultă din pregnanța impulsului declanșator. Considerînd că la startul acestei etape muzicienii români erau în contact cu stilul de obediență wagneriană, brahmsiană, franckiană, care adeseori implică și prozeliți, compozitorii înscriși pe orbita lor sînt: Massenet, Puccini, Fauré, Widor, Bruckner și chiar Mahler. Fructul acestei sinteze se materializează într-o expresie muzicală de factură tardiv-romantică, cu sonorități dense, monumentale, fluxul sonor debordant etalînd o cromatică încărcată dar încă menținută în cadrele tonalismului lărgit, favorizînd contraste de planuri și direcționări ascensionale, înscrise pe diagrame arhitecturale de esență riguroasă. Cînd se detectează influențele, întotdeauna sîntem tentați să le căutăm doar în afară, or, de regulă, cele mai puternice vin dinăuntru, în speță, atunci cînd într-o cultură muzicală există o personalitate viguroasă ea declanșează, ori devine sursă de iradiere, un model ce se impune, exercitînd o forță asupra colegilor de breaslă din mediul originar. Astfel, un val foarte puternic poate fi identificat în persoana lui G. Enescu care, de la *Opus nr. 1*, a constituit un imbold, un factor de referință, urmat de Golestan, Otescu, Alessandrescu și, probabil, Castaldi... Modelul stilului rapsodic a fost pentru mulți compozitori un argument în prelucrările instrumentale dar, riscăm să afirmăm, și corale. Marile spirite, de tipul celui care a fost Enescu, se manifestau dual, erau în același timp și captatori ai unor focare de influență dar, după o personală asimilare, făcută într-așa fel încît individualitatea lui stilistică să se dezvăluie autoritar, devenind, la rîndu-i, generatoare de influență.

„Muzica modernă" este al doilea mare val ce se reperează în chiar primii ani ai secolului acesta, inaugurînd o stare de febrile căutări, o anumită instabilitate în zonele sonore, alternanța lor reprezentînd deja un modus vivendi. Nu trebuie să se piardă din vedere că muzica universală e zguduită de imprevizibile procese ce se perindă cu rapiditate, lansînd mode și idoli reali sau imaginari, soluții componistice geniale sau efemere al căror merit a fost dinamizarea structurilor muzicale. Era momentul favorabil unor curente născute pe temelia romantismului, pornind în consensul lui ca ramificații ori, dimpotrivă, ca reacții protestatare, purtate sub stindard antiwagnerian ori antiromantic, oferind

Scanned with OKEN Scanner

tipare inedite de reală vitalitate artistică. Aceasta este perioada de aur a impresionismului și neoclasicismului, cele două curente muzicale noi al căror ecou a răsunat cu ostentație. Dacă la acestea se mai are în vedere fluxul romantic care nu-și epuizase resursele, reapărînd în straie reconditionate sau, de ce nu?, noi, și ramificația sa de esență națională românească, adică acele mlădițe ivite în compozițiile ce afișau orientarea spre melodia populară, luată ca emblematică de natură să imprime substanței sonore acel timbru ce putea defini în timp și spațiu o entitate creatoare de actualitate și de perspectivă.

Acestea sînt, în ordine inversă, cele patru zone stilistice a căror imersiune aveau darul să profileze peisajul relativ diversificat al componisticii românești, demonstrîndu-și nu numai vigoarea, dorința de afirmare generală dar și înscrierea într-un context, în mod deliberat, de factură și rezonanță universală. Departajarea acestor patru zone stilistice e o operație cel puțin anevoioasă, deoarece tendința spre sinteză muzicală, cu afișarea, în prim-plan, a atributelor naționale, e atît de vehementă, încît arareori se pot defalca. În plus, simbioza este astfel realizată încît adeseori furnizează temeiuri suficiente pentru multiple interpretări, conform spiritului generalizator care asamblează componentele primare care sînt, fatalmente, eterogene. Tendința sincronizării limbajului muzical al compozitorilor români cu limbajul universal nu era altceva decît un indiciu al aspirației spre perfecțiune. Folosirea unui stil mai căutat, mai subtil, mai complex, echivala cu atestarea unui stadiu mai înalt pe treptele cunoașterii artistice.

Modernismul muzical e privit cu oarecare rezervă, deoarece libertatea fanteziei și sentimentului e substituită prin rațiuni pur intelectuale, abstracte, reci, deplîngîndu-se abandonarea principiilor care au ghidat compozitorii clasici și romantici. Peisajul nou al creației este descris cu o ușoară notă de ironie în paginile *României Muzicale* din 1903 (XIV, nr. 14, 1 septembrie, p. 109): „Cu cît compozitorul a dat mai multă dezvoltare calculelor tehnice în detrimentul propriilor lui sentimente, cu atît compoziția lui va fi mai bună; și viceversa: cu cît libertatea acordată fanteziei și sentimentelor e mai mare, în detrimentul tehnicii, cu atît compoziția ar fi mai puțin modernă și deci mai proastă".

Nu este lipsit de interes nici faptul că I. Schow Zacharay, în articolul *Muzica în România,* publicat în revista berlineză *Die Musik,* arată că, datorită lui *Petru Rareș,* „revelațiune a simțului național", Caudella și-a cucerit... „dreptul de a ocupa un loc de onoare între compozitorii moderni".[97] Muzicianul ieșean e plasat stilistic între școala wagneriană și cea melodică, probabil italiană, recunoscîndu-i-se preferința pentru simfonism și bogata instrumentație. Am reținut această încadrare, deoarece, în muzica românească de la începutul secolului XX, Ed. Caudella, „modernistul" face parte din aripa, dacă se poate spune, conservatoare.

[97] Conform: *Gazeta Artelor,* I, 30—31, 1 octombrie 1903, p. 2.

Investigațiile pe linia cristalizării stilului modern sînt evidente în creația lui Ion Scarlatescu, compozitor cu o solidă cultură muzicală formată la București, Berlin și Paris, unde a studiat cu C. M. Widor, nemulțumindu-se să acumuleze cunoștințe în sine, urmărind să le fertilizeze în partiturile sale. Contemporanii nu l-au înțeles, acuzîndu-l că e subjugat tendințelor „secesioniste, decadente". Astfel, I. Scarlatescu pare să fie primul compozitor român considerat ori acuzat de decadentism. Este interesant să vedem cum sînt argumentate asemenea acuzații. Într-o cronică semnată de J. Movilă, la recitalul de la Ateneu, din noiembrie 1903, în care s-au cîntat numai compozițiile lui I. Scarlatescu, se formulează acuzațiile de decadentism astfel: „... îmi par mai mult lucrări de calcul matematic decît inspirație. Armonii bizare, succesiuni de acorduri stranii, căutate cu lumînarea, numai și numai să pară nou, *modern*, original. Intervale melodice disonante, unul după altul, ritm amestecat, prea variat adesea și prea măiestrit de multe ori. Cînd prinde o idee melodică, parcă-i e frică de ea și n-apucă s-o isprăvească, fugind repede și brusc la alta, pe care o părăsește imediat ce i se pare că a început să o înțeleagă cineva. Pe scurt: secesionism în muzică".[98]

Descrierea pe care J. Movilă o face stilului acestui compozitor, acuzat de nebulozitate, e edificatoare, putînd fi atribuită multor pagini de muzică modernă. Acesta era noul stil, cu tentă alambicată, extrem de mobil, încărcat cu disonanțe, nervos ca ritm... Într-un fel, J. Movilă realizează aici un elogios portret al muzicii noi românești, reprezentată de Scarlatescu. Dacă această muzică ar fi și supraviețuit, aprecierile citate ar putea suna drept invective, cum nu s-a menținut, se pare că J. Movilă a avut cîștig de cauză. Dar verdictul definitiv s-ar putea să nu fi fost încă pronunțat. Relativ la vederile sale mai evoluate ne stă mărturie și o scrisoare pe care I. Scarlatescu o trimite lui Titu Maiorescu, arătînd ce și cît de multe a învățat la Berlin, la clasa profesorului Navratil, anume... „înlesnirea cu care-mi alcătuiesc planurile și-mi dezvolt orice gînd, știind să înfrînez fantezia la timp nimerit printr-un calcul estetic care nu e de confundat cu ceea ce teoreticienii au numit «algebra muzicei»".[99] Rîndurile acestea sînt o recunoaștere a „acuzațiilor" lui J. Movilă; I. Scarlatescu concepe muzica sa într-o manieră foarte elaborată, sentimentul apare, așadar, subjugat uneori raționamentului. Este o caracteristică ce are valabilitate numai în privința cîtorva compozitori români, dar fenomenul ca atare, al intelectualizării actului de creație, a devenit o entitate absentă.

I. Scarlatescu s-a aflat în sfera muzicii austriece și germane, dar după criticile lui J. Movilă, am fi tentați chiar să-l situăm în sfera acelei orientări care a generat tipologia școlii noi vieneze. O demonstrație practică în această direcție trebuie socotită balada — poem *Mihnea și Baba*,

[98] Movilă, Juarez. *Recitalul Scărlătescu*. În: *Gazeta Artelor*, București, II, 10(35), 15—25 decembrie 1903, p. 4.

[99] Scarlatescu I. *Scrisoare adresată lui T. Maiorescu*, din 25 octombrie 1895. Fond T. Maiorescu, Biblioteca Academiei R.S.S. Secția manuscrise; Cf. Stoianov, Carmen. *Scarlatescu*. București, Edit. Muzicală, 1976, p. 19.

în care rolul cromatismului este pronunțat, intervalele mărite și micșorate apar frecvent, fiind prețuite armoniile permutaționale, succesiunile de cvinte paralele și chiar acordurile, rezultînd din cvarte suprapuse. Nu a mers însă atît de departe, oprindu-se undeva înaintea muzicii lui R. Strauss, de care pare răscolit, dar nu o înțelege în profunzime. Către 1920, I. Scarlatescu e un moderat, înclinat să afișeze poziții conservatoare, căutările novatoare fiindu-i străine. Totuși, influența lui R. Strauss e o realitate, manifestîndu-se fără ostentație în creația lui G. Enescu, Al. Castaldi și A. Alessandrescu. Faptul că R. Strauss a exercitat influențe asupra compozitorilor români e susținut și de alergia pe care Ed. Caudella o manifestă atunci cînd îi invocă numele — și o face de multe ori în scrierile sale de după 1900 — afirmînd deschis că nu-l apreciază. „Poate să aibă... toate calitățile științifice de contrapunct și dublu contrapunct, fuga și instrumentația cea mai complicată și zgomotoasă, însă pe mine nu mă mișcă. Poate că sînt retrograd sau prea conservator, cred însă că destul de departe a mers Richard Wagner și cei mai mulți compozitori moderni ca Grieg, Dvořák, Brahms, Raff, Bruckner, Weingartner, Mahler, cu muzica disonantă, pentru a mai adăuga și alte cacofonii. Mi se pare că disonanțe avem destule: ce să ne mai îmbogățească dl Strauss".[100] Și cînd avem în vedere că aceste opinii erau de fapt gînduri determinate de teama ca „tînărul nostru maestru", Enescu să... „nu prea meargă"... „pe calea lui Richard Strauss". De bună seamă, poziția lui Caudella nu exprimă nimic altceva decît concepția sa, atitudinea sa, deoarece, în publicistica românească a acelor ani se găsesc și altfel de opinii, am spune, foarte entuziaste despre muzica lui Strauss, ca cea prilejuită de prima audiție a poemului *Moarte și transfigurație*.[101]

Este adevărat că muzica modernă nu era larg difuzată și nici nu se bucura de popularitate, considerîndu-se că, spre deosebire de timpurile de altădată, cînd compozitorii „scriau după simțirea inimii", astăzi activitatea de creație se face pe bază de calcule. În general, compozitorilor li se recomandă să reabiliteze „ideea pură a muzicii, melodia"; să acorde atenția cuvenită arhitecturii muzicale, care ar trebui să fie mai riguros asamblată, și acompaniamentul să nu fie atît de încărcat, încît să înăbușe cantilena.[102] Asemenea opinii nu reprezintă decît fructul frămîntărilor care se petreceau în demersul muzicii pentru reformularea mijloacelor tehnice. Multe voci au deplîns impasul în care s-ar găsi creația, au tras semnale de alarmă, pe care astăzi le găsim stridente și puțin întemeiate. Un lucru era cert, muzicienii români, ba chiar și publicul, intraseră în vîrtejul metamorfozărilor stilistice caracteristice pentru începutul secolului al XX-lea.

Publicul era vrăjit de muzica italiană, altă zonă stilistică importantă care nu poate fi omisă. E drept, paginile operelor lui Donizetti, Bellini,

---

[100] Caudella, Ed. *Geniu, talent și gust muzical*. În: *Arta română*. Iași, I, 3, martie 1908, p. 35.

[101] *** *Cronica. Concerte. Moarte și transfigurație*. În: *Revista Muzicală-Teatrală*, București, I, 8, 1905, p. 123.

[102] Staicu, I. *Muzica trivială*. În: *Teatru-Muzică*, I, 5—6, 1 ianuarie 1908, p. 7.

Verdi continuau să răsune pe buzele tuturor melomanilor, dar, la cumpăna veacurilor, sînt cuceriți și de ariile lui Puccini, Mascagni, Leoncavallo... Enescu avea o anumită reticență față de Verdi, căruia îi recunoștea marile calități. Între altele, cînd înșiră compozitori care au contribuit la compromiterea idealului melodic spune: „nu voi învinui pe Verdi, ținînd seama de vremea în care a trăit și de seva-i muzicală neobișnuită; de altfel, mai tîrziu, s-a purificat pînă ce, în *Falstaff*, a eliminat orice banalitate“[103]. Indiscutabil, se poate vorbi de prelungitele rezonanțe ale lui Puccini în creația noastră de operă, la compozitori de mai mică însemnătate — Catargi, Paschill — dar cu mai mare pregnanță în muzica simfonică a lui Al. Castaldi, ceea ce era și firesc să fie așa, dată fiind originea și cultura sa italiană. Dar nu numai atît. Puccini rămîne un admirabil compozitor, de o fecundă originalitate. Paradoxal, Puccini a avut și are mulți admiratori, tehnicile sale au făcut numeroși prozeliți, dar, teoretic, nu prea se recunoaște acest adevăr. Cantabilitatea discursului simfonic, forța sa de comunicare, bogăția imaginilor și a planurilor contrapunctice, subtilitatea încărcăturii armonice și firescul modulațiilor, fantezia în dezvoltarea celulelor tematice, luxurianta paletă orchestrală, atribute esențiale ale muzicii lui Puccini, au găsit numeroase reverberații în momentele simfonice ale lui Al. Castaldi, care însă nu s-a mărginit la aceasta, antrenînd în sinteza operată și învățămintele decupate din experiența lui R. Strauss, G. Mahler, firește, școala franceză, Franck și, îndeosebi, Debussy. Revenind însă la influența lui Puccini, e de reținut felul în care-l privește, îl receptează compozitorul M. Cohen-Linariu, aflat în ipostaza de cronicar al spectacolului *Boema*: „Un sever contrapunctist s-ar îngrozi văzînd cum... Puccini nesocotește legi fundamentale și nemutate ale artei; neîncetate cromatisme și modulațiuni, șiruri de quinte care se urmează, septime care mereu coboară!

Dar spre a găsi cu orice preț noutatea, fantezia modernă nu se oprește la asemenea nimicuri... Urechea noastră muzicală s-a mai dedat cu asprimile pe cari predecesorii noștri muzicali le găseau nesuferite“[104]. Reticența e învinsă, în cele din urmă, M. Cohen-Linariu recunoaște că s-a mai familiarizat cu sonoritățile neobișnuite...

Pentru muzica lui Gustav Mahler, C. Brăiloiu nutrea o profundă admirație, îndeosebi pentru *Simfonia a IV-a*.

Un alt filon important, care a jucat un rol stimulator în căutările pentru obținerea expresiei naționale, a fost reprezentat de compozitorii școlilor naționale. În ordinea popularității: Grieg, Dvořák, Rimski-Korsakov, Ceaikovski, apoi Stravinski. Este de-a dreptul curios cum a reușit muzica norvegianului Grieg să se impună în cercurile melomane românești, fiind frecvent indicat drept exemplu demn de urmat pentru felul în care a surprins sensibilitatea poporului, cîntînd frumusețea meleagurilor patriei sale. Desigur, modernismul scriiturii partiturilor lui Ed.

[103] Cleante (C. I. Stoika). *Psihologia creațiunii artistice. Cum o definește maestrul George Enescu*. În: *Rampa nouă ilustrată*. I, 279, 19 iunie 1916, p. 1.

[104] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală. Teatrul Național. La Bohème, operă de Puccini cu d-na Darclée*. În: *Universul*, XXI, 21, 23 ianuarie 1903, p. 2.

Grieg e relativ, suflul romantic subliniindu-se autoritar. Ceea ce face el privește simbioza obținută prin mularea sonorităților folclorice ale țării sale în tiparele și clișeele de vădită disciplină germanică, ducînd la pagini de irezistibil farmec și poezie. Dar, față de aceste aspecte generale ce pot fi comune, la un moment dat, pentru reprezentanții școlilor naționale, există în partiturile sale multe elemente specifice norvegiene care conțin formule melodice intervalice, inclusiv secunda mărită care favorizează chiar și asociații ce trimit spre melodia populară românească. În pofida distanței dintre țara noastră și Norvegia, asemenea similitudini tipologice, ridicate la rang de material constitutiv al partiturilor, a putut încînta auditorul ca și pe specialistul român, care vedeau în Ed. Grieg un creator de elită, care a sesizat ce trebuia în cîntarea populară, ridicînd-o pe culmile universalității. Asemenea momente puteau fi receptate în *Dansuri norvegiene* op. 35, partea secundă, cu temele care aduc a colindă românească, sau tema a doua din final, avînd caracteristic ridicarea treptei a IV-a; de asemenea, în *Suita lirică*, op. 54, cu acel cîntec pastoral cu care debutează, evidențiind o cantilenă descendentă cu secundă mărită, exact așa cum se aude și în *Rapsodia Română* de C. Porumbescu (compusă anterior) sau în multe alte compoziții ale compozitorilor români. Grieg folosește adeseori și alte formule melodice care se apropie mult de emblemele muzicii noastre, ale muzicii orientale în general. Coincidențele de acest fel sînt uimitoare, explicația prezenței unor asemănări putînd fi pusă, probabil, pe legături arhaice. Cît privește posibila înrîurire a muzicii lui Grieg pare să fi fost reală numai pentru precursori, deoarece limbajul său nu mai oferea elemente tehnice de real interes pentru generația tînără. Exemplul său era mai curînd de natură ideatică, indicînd un model pe linia fuziunii cu melodia populară, pe linia afirmării școlii naționale. O asemenea înrîurire nu era lipsită de semnificație.

Compozitorii ruși cîștigau tot mai mult teren, creațiile lui Glinka, Balakirev, Rimski-Korsakov, Musorgski, Ceaikovski și, după război Stravinski, intraseră în focarul atenției muzicienilor noștri, mai ales ca persuasiune în afirmarea muzicii lor naționale. Se admira fantezia de care dădeau dovadă în articularea componentelor derivate din melosul popular, caracterul oriental, măiestria în combinarea timbrurilor, concepția modală și ritmică, puternicul ethos național. Concomitent, o serie de creații datorate compozitorilor ruși erau privite cu oarecare reticență, datorită părerii că potențialul simfonic sau pur și simplu unele teme, ca cele din *Șeherazada* de Rimski-Korsakov, nu erau considerate prea inspirate, în schimb, se remarcă strălucirea orchestrației.[105] C. Brăiloiu, entuziasmîndu-se de muzica nouă franceză, are suficiente elogii și pentru creația rusă, înscrisă destul de des pe afișele concertelor simfonice bucureștene, prin numele lui Rimski-Korsakov, Musorgski și Borodin. Sesizează aversiunea compozitorilor ruși față de sentimenta-

[105] *** *Concertele simfonice*, în: *Revista Muzicală și Teatrală*, București, I, 7, aprilie 1907, p. 107.

lismul occidental și căutarea „parfumurilor calde ale Orientului"; sonorităţile voluptuoase ale cîntecelor populare, ce realizează o muzică „luxoasă". Aceste consideraţii îl fac pe C. Brăiloiu să scrie, la 9 decembrie 1914: „Nici o muzică nu este mai aproape de noi românii ca aceasta".[106]

Concluzia sa? „Va trebui ca și tinerii noștri compozitori scriind această muzică românească care va fi o muzică universală, dar care să conțină parfumul pămîntului în care a fost născută". La fel și E. Ciomac e cucerit de muzica rușilor, afirmînd că Enescu o apreciază mult. „Ascultați numai admirabila muzică rusească. Din ce este plămădit minunatul *Boris Godunov* al lui Musorgski, și mai toată opera lui Borodin, Balakirev și Rimski-Korsakov. Cu ce material clădește chiar Stravinski și Glazunov, pe care-i înțelege și-i iubește cu atîta patimă Enescu? Fondul lor este alcătuit numai de cîntece, jocuri și motive populare, bisericești și orientale".[107]

Determinînd, în 1920, atributele esenţiale ale școlii muzicale ruse, A. Alessandrescu le generaliza astfel: „... inspirația populară în melodie, ritm, tonalitate, în plus virtuți orchestrale, care întrunesc acel pitoresc, acel colorit extraordinar, acele orgii de sonorități ce ne zugrăvesc atît de admirabil toată comoara prețioasă a unui Orient somptuos de aur și purpură". Ideile muzicianului român despre școala rusă, de la Borodin deci, mai rar Glinka, și pînă la Glazunov, se datorează fertilizării în partiturile lor a melodiilor populare, de o inepuizabilă bogăție ritmică ce conferă substanței muzicale „...acel dinamism frenetic și irezistibil".[108]

Toate acestea se constituie în dovezi peremptorii ale intensității influenței muzicii ruse. Cunoscînd creația lui I. Stravinski, C. Brăiloiu remarcă noutatea și actualitatea stilului înscris ferm pe linia lui Rimski-Korsakov. Muzica sa e de ... „un lux imens", autorul nefiind interesat de simboluri, de precepte filosofice, ci numai de frumusețea ei pură. Evidențiind o deosebită înclinație spre culoarea orchestrală și armonică, o mare abilitate contrapunctică, Stravinski, după C. Brăiloiu, demonstrează în partituri... „o infernală ingeniozitate ritmică, ca și o tehnicitate instrumentală ieșită din comun prin strălucire și efecte"[109]. Chiar dacă C. Brăiloiu se interoghează dacă muzica sa... „este expresia sentimentelor intime sau un joc al spiritului destinat amuzamentului său personal ori al publicului?", rămîne un critic pentru care Stravinski a îmbogățit limbajul patrimoniului muzical.

Tot el sugerează, în 1911, elucidarea noțiunii de muzică rusă, clarificînd cele trei aspecte pe care le presupune sau, mai bine-zis cuantu-

---

[106] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur le concert symphonique du 7 decembrie.* În: *La politique*, București, IV, 888, 9/XII, 1914, p. 3

[107] Ciomac, E. *George Enescu.* În: *Convorbiri literare*, XXXXIX. 6 iunie 1915; Ciomac, E. *Pagini de cronică muzicală.* 1915—1938, Ed. îngrijită de S. Gavrilă. București, Edit. Muzicală, p. 13—14.

[108] Alessandrescu, A. *Muzica românească.* În: *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 114.

[109] Brăiloiu, C. *Igor Stravinsky* și *Chronique musicale. Igor Stravinsky.* În: *Tribune de Lausanne*, 1919; *Opere, vol. III*, op. cit., p. 107—110.

mul: a) inspirația individuală, b) reminescențele naționale și c) reminescențele extranaționale în muzica rusă".[110]

P. I. Ceaikovski, din păcate, nu a fost înțeles pe măsura geniului, nebucurîndu-se de o mare credibilitate artistică în rîndul muzicienilor, fiind tratat ca un mare simfonist dar nu i s-a recunoscut originalitatea și nici caracterul rusesc, apreciindu-se că s-a înscris pe traiectul muzicii germane. În privința lui Stravinski, i-a fost recunoscut extraordinarul talent, inventivitatea și spiritul inovator, cucerindu-i pe unii din discipolii lui Castaldi. Nu însă pe toți, D. Cuclin îl apostrofează pentru nesocotirea legilor melodicii și armoniei.[111] De unde se poate deduce nu numai că nu a fost luat drept model, ci și că în șirul compozitorilor tineri de la noi existau criterii de apreciere foarte diferite, plasîndu-i pe poziții conservatoare sau pe poziții ce susțineau progresul în compoziție.

Dvořák nu era stimulator pentru deschideri stilistice, ci un muzician stăpîn pe arta sa, care ilustrează cu brio vigoarea muzicii naționale cehe. El nu intra în categoria compozitorilor care incită fantezia, care oferă imbolduri, a compozitorilor care, pe lîngă faptul că sînt originali, lasă deschise piste pentru alții.

Natural, și alte școli muzicale moderne erau urmărite cu interes. Muzica spaniolă prin Albeniz, Granados și De Falla și chiar prin ceea ce realizau cu elementele folclorice spaniole compozitori ca Chabrier, Rimski-Korsakov, Ravel. De asemenea, se cunoșteau împlinirile școlilor muzicale cehe și ungare.

Influența decisivă și, în același timp, stimulatoare, a reprezentat-o muzica franceză, fenomen explicabil, în primul rînd prin latinitate, prin prezența spiritului culturii și civilizației franceze, prin conștiința înrudirii gintei noastre. Se știe că în muzica europeană contribuția italiană a fost uriașă, pînă la mijlocul secolului trecut, culturi muzicale puternice datorînd italienilor emanciparea lor. În secolul nostru, ba chiar ceva mai înainte, focarul de iradiere italiană e concurat de cel francez, austriac, german, cehoslovac, rus, scandinav, asupra României, cum am arătat, acționînd fiecare în felul său. În acest context de iradiere muzicală, deci, la începutul veacului, intensitatea cea mai puternică a avut-o muzica franceză, ceea ce nu anulează afirmațiile anterioare, după care influențele altor surse au continuat să acționeze dar nu cu forța celei franceze. De bună seamă, un motiv însemnat al transferului de experiență franceză către noi sau fascinația exercitată de creația noii școli simfonice franceze se datorează în mare măsură afirmării strălucitoare a pleiadei de compozitori înscriși pe axele: Berlioz — Bizet — Franck. Dar nici acest argument nu e suficient, necesitînd sublinierea mirajului exercitat de învățămîntul muzical parizian, fie că e de la Conservator, fie de Schola Cantorum, de care au beneficiat tineri ce, apoi, întorși în țară, au preluat destinele componisticii. Franck, Saint-Saëns, Fauré, Debussy,

[110] Brăiloiu, *C. Chronique musicale*. În: *La vie musicale*. 1 decembrie 1911; Vezi: *Opere, vol. III*, op. cit., p. 27.

[111] Cuclin, *D. Impresiuni de critică*. În: *Revista critică*. București, I. 15, 18 ianuarie 1919, p. 253.

D'Indy și Ravel par să fie muzicienii cu un ascendent stilistic cotat, deși această însirare, ca oricare de acest fel, e suficient de vagă, deoarece nu precizează care anume dintre aceste personalități a fost în centrul atenției, și întrebarea este dacă nu au fost și alții. Evident, cum C. Franck decedase în 1890, discipolii săi direcți ori indirecți, între care Chausson, Dukas, Chabrier, Gédalge, Charpentier, A. Roussel, Widor au purtat și ei rezonanțe ce au fost receptate pe undele noastre. Deși între autorii menționați sînt suficiente distincții, totuși, expresia colorată, surprinsă în pasteluri estompate, vădind preocuparea pentru detalii într-o viziune rafinată, îi apropie. Limbajul muzical postwagnerian și postfranckian se articulează foarte subtil, adeseori din aparente elemente descompuse, avînd mereu grija ca melodia să domine, deși pare uneori șovăitoare, din cînd în cînd, fiind trecută prin adevărate labirinturi contrapunctice ori culori armonice palide, cu revărsări sonore extrem de inventive și naturale, dublate de timbruri insolite, dobîndite prin reconsiderarea registrelor și cutezanțe în dispunerea facturii instrumentale. La ei devine și mai evidentă preocuparea pentru zonele sonore europene sau extraeuropene mai puțin solicitate, ca o sursă de regenerare a unui teren sonor ce părea aproape de epuizare, dînd impresia că noul poate fi găsit în straturi nevalorificate, ca cel spaniol, în primul rînd. La aceasta compozitorii români aveau un prilej de satisfacție, cunoscînd imensul rezervor folcloric, complet sau aproape complet nedescoperit pentru Europa.

C. Debussy a fost un muzician cu intense iradieri și prelungite ecouri, despre care începe să se scrie, la noi, ca despre un artist misterios și impresionist[112] în martie 1903, reluîndu-se ideile lui C. Mauclair. Așadar, se vorbește limpede de „impresionism", de noul curent muzical aflat în plină ascensiune. Noutățile propuse de acest filon muzical erau numeroase și au implicații nebănuite în soarta școlilor naționale moderne.

Reacționînd împotriva exceselor wagneriene, a sonorităților monumentale, într-un suflu de amplă dimensionare, desfășurînd un evantai armonic copleșit de șerpuiri cromatice ce subminează stabilitatea tonală, C. Debussy a conceput o nouă platformă sonoră, avînd calitatea de a fi elastică, comprehensivă, nedoctrinară. Temelia edificiului său se identifică în structura modală ce preconiza reactualizarea, în ipostaze noi, a modurilor gregoriene, a legăturilor ce se întemeiau pe principiile naturale ale unei muzici de esență melodică. Decurge o tehnică în care funcționalismul tonal fiind abolit, gravitația scoate la suprafață alte legături, alți centri, uneori înșiruiri de sunete ce etalează importanța secundelor, cvartelor și cvintelor, de unde și armonizări sedimentate pe succesiuni paralele de cvarte, moduri nonoctaviante, pentatonice ori destul de frecvente, game hexatonale. Muzica lui C. Debussy e vaporoasă, vizînd contururi estompate. Învăluindu-și sonoritățile în tonuri catifelate, C. Debussy a dus mai departe sugestiile preluate din partiturile lui Musorgski, tinzînd spre o imagistică irizantă, meticulos lucrată. Mizînd

[112] Havriletz, A. *Claude Debussy*. În: *Gazeta Artelor*, I, 23, 23/III, 1903, p. 4.

pe rafinament și culoare, muzica lui Debussy aduce inovații în toți parametrii stilistici, în mod deosebit fiind avantajați cei de ritm, metrică și orchestrație. Că soluțiile tehnice adoptate de acest compozitor francez erau sesizate corect de către muzicienii noștri o probează mulți factori, în primul rînd partiturile lui Enescu, Castaldi, apoi Alessandrescu și Otescu. Nu trebuie scăpat din vedere că Enescu urmărea cu atenție evoluția curiosului maestru francez, numărîndu-se chiar și printre martorii premierei lui *Pelléas și Mélisande*, 30 aprilie 1902.

În unele articole, fenomenul debussyst e semnalat cu interes, ca bunăoară în *Arta muzicală* din 1911, prin B. Anastasescu, care menționează noua școală franceză, bazată pe „principii curioase . . . atacă acordurile disonate și alterate, fără nici o pregătire". Se mai remarca și apelarea la „gama cromatică orientală . . ."[113] C. Brăiloiu face, din cînd în cînd, considerații asupra școlii franceze contemporane, avîndu-l în frunte pe Debussy, apoi pe Ravel, Schmitt, R. Ducasse și, nu în ultimul rînd, pe G. Fauré. Această școală, născută ca o reacție antiwagneriană, este imitativă față de C. Franck, fiind încurajată de fenomenul componistic rus, ilustrat strălucit de Musorgski.[114] Reținînd că „originalitatea muzicii lor este desăvîrșită", E. Ciomac privește mai detașat muzica franceză în frunte cu C. Debussy și, după ce-i semnalează virtuțile, susține că „ . . . ei s-au înfundat din ce în ce mai mult într-o artă manierată, prețioasă, rece, complexă, poetică uneori în înaltul înțeles al cuvîntului, dar tocmai lipsită prin vag-ul ei de acea precizie și claritate latină . . ." Concluzia? „O muzică de odaie, concepută cu — capul".[115] Apostrofînd cu prea multă severitate muzica franceză, E. Ciomac crede că o asemenea muzică cu „mii de detalii, de efecte, de formule" va fi gustată de cunoscători dar nu și de marele public.

Aportul lui Debussy la îmbogățirea muzicii e sesizat de E. Ciomac indicîndu-l drept . . . *„cap al impresionismului"*, rupînd cu tradiția germană, resuscitînd ambianța conferită de vechile melodii medievale franceze, realizînd, într-o manieră spontană, stări de suflet, peisaje. În paginile sale se găsesc . . . „stranii sonorități colorate și sugestive de harpe îngemănate cu instrumentele de lemn, de coarde surdinate, sunînd în registrul acut, ori de alămuri astupate"[116]. Descriind atributele artei impresioniste, E. Ciomac se întreabă care e explicația acelei sonorități atît de aparte a lui C. Debussy, căutîndu-o în temperamentul său molatec și în „rafinarea efemeiată a societății de înainte de război?" Ar putea fi însă doar un capriciu . . . „un punct de vedere luat «a priori»"?[117]

---

[113] Anastasescu, B. *Despre cîntecele populare*. În: *Arta muzicală*. București, I, 1 octombrie, 1911, p. 3.

[114] Brăiloiu, *C. À propos d'un article sur Georges Enesco. II*. În: *La Politique*, București, V, 1068, 29 iulie 1915, p. 3.

[115] Ciomac, E. *George Enescu*. Art. cit.; cf. Ciomac, E. *Pagini de cronică muzicală . . .* op. cit., p. 10—11.

[116] Ciomac, E. *Muzica modernă*. În: *Sburătorul*, 2, 26 aprilie 1919; Ciomac, E. *Pagini de critică . . .*, op. cit., p. 30.

[117] Ciomac, E. *Teatru-Muzica. Muzica franceză*. În: *Fapta*, I, 5, 1919, p. 116.

Evident, o muzică foarte pregnantă, atunci cînd înaintează pe coordonatele ei, va face ca atributele ei să se recunoască în partiturile descendenților. Iată de ce, compozitorii români care și-au însușit prin adulație tehnicile impresioniste au recurs, inevitabil, la clișee consacrate. „Ascultați și pe ucenicii lor, care au plecat de la noi și s-au întors urmărindu-le pilda și cărarea. Cu rari excepții seamănă cu toții... Aceeași muzică cinstită, îngrijită, cuminte, *statică*, ce se rotește pe loc și nu se rezolvă niciodată. Langoare, impreciziune, monotonie, neurastenie și iarăși langoare."[118]

Arătînd că ponderea folclorului e prea puțin semnificativă în partiturile compozitorilor francezi, ce pot fi departajați în cele două curente: franckismul și debussysmul, A. Alessandrescu semnalează grație, rafinament, claritate, pitoresc și finețe.[119] Reluînd aceste idei în conferința din 13 noiembrie 1920, la audiția *Societății Cîntarea României*, A. Alessandrescu găsește că primul curent e... „ mai solid și cu mai mulți sorți de viabilitate", deoarece are rădăcini mai adînci, în timp ce al doilea „va lăsa urme nesterse"... Debussy, reacționînd împotriva wagnerismului, a subminat estetica de pînă atunci, desfidînd-o, afirmînd un vocabular nou, „...sfărîmînd vechiul sistem după care acordurile se înlănțuiau unul cu altul"[120]. Copiile imitatorilor săi sînt palide, neavînd „fantezia capricioasă a modelului". Pare curios să fi auzit aceste observații de la unul care a pășit hotărît pe urmele părintelui impresioniștilor...

O atracție deosebită a exercitat muzica lui M. Ravel, datorită sonorităților policrome, ingenioaselor combinații, armoniilor de cvarte, proiectării jocurilor de secunde, timpilor, ritmurilor complexe nestăvilite... „Nu trebuie omis faptul că Ravel fusese coleg cu Enescu la Conservator și nici că D. G. Kiriac, în epoca sa pariziană, a avut strînse relații de amiciție cu M. Ravel... Adevărul e că nici S. Golestan nu a fost un izolat, antrenînd numeroase contacte cu compozitorii epocii. Cît despre Enescu, numeroși muzicieni au intrat în perimetrul său de activitate, cunoscîndu-l personal. Un loc aparte l-a avut compozitorul și pianistul italian Alfredo Casella, coleg la clasa lui Fauré, înrîurindu-se reciproc.[121]

Mihail Jora, avînd o educație muzicală cu insemne germane, ajuns la Paris intră în contact cu muzica franceză față de care are suficiente reticențe, dar care, încet-încet, îl va contamina. Foarte important apare faptul că și el sesizează noul val ce se impune în componistica galică, postdebussysmul. Tinerii noii falange își „...vînd sufletul pentru un acord neexplorat sau un timbru de orchestră neauzit încă. Ideea logică,

---

[118] Ciomac, E. *George Enescu*. În: *Convorbiri literare*., art. cit; Ciomac, E. *Pagini de cronică muzicală*, 1915—1938, op. cit., p. 11.

[119] Alessandrescu, A. *Muzica românească*. În: *Muzica, II*, 3 ianuarie 1920, p. 114.

[120] Alessandrescu, A. *Ceva despre muzica franceză contemporană*. În: *Scrieri alese*. Ed. îngrijită și prefațată de Ileana Rațiu. București, Edit. Muzicală, 1977, p. 26.

[121] Sbârcea, G. *Alfredo Casella despre George Enescu*. În: *Studii muzicologice*, București, Uniunea Compozitorilor, nr. 8, 1958, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltarea muzicală, aproape nu contează în lucrările lor, subordonînd totul unei orchestrațiuni rafinate, care oricît de interesantă ar fi, nu poate reda decît o părticică din sfera muzicală"[122]. În ochii tinerilor, Debussy, Dukas și Ravel „... par aproape îmbătrîniți", comparativ cu Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey, Darius Milhaud ... Adevărul este că de mult apusese vremea cînd muzicienii români receptau cu întîrziere noutățile în materie stilistică sau preluau necritic tot ce era nou. *Simfonia a III-a în fa minor* de A. Gédalge, dirijată de Enescu, a fost foarte criticată fiind considerată „... artificială, o operă de matematică muzicală, rece, fără viață, cu palide licăriri de inspirație"[123]. Tocmai acest aspect de absolută sincronizare face ca și creația românească să fie în măsură a spune cîte ceva mai curajos în domeniul tehnic, imprimîndu-se ca o voce proaspătă în corul universal. Aceasta nu înseamnă că totul a intrat în orbita lor lăsînd urme. E greu de precizat dacă Skriabin, Satie, Rahmaninov au fost cunoscuți și în ce măsură. Probabil că da, deși nu avem indicii sigure. Dar nu e mai puțin adevărat că nu toți compozitorii lasă urme în creația descendenților, chiar și atunci cînd au avut legături directe cu muzicienii noștri. Bunăoară M. Reger, profesor al cîtorva compozitori, a lăsat urme doar în compoziții de școală, după care vechiul idol a fost în favoarea altuia nou.

Influența muzicii franceze s-a manifestat puternic prin intermediul învățăturilor propovăduite de corifeii de la Schola Cantorum la care, după cum s-a văzut, afluența românilor a reprezentat un fenomen. Personalitatea lui Vincent D'Indy a exercitat asupra tinerilor muzicieni o deosebită forță, cîștigîndu-i definitiv, ca bunăoară pe D. G. Kiriac, D. Cuclin. Au fost însă și cazuri cînd subjugarea a fost de scurtă durată, ca la A. Alessandrescu. Doctrina lui V. D'Indy susținea principiul logic, care însă în ochii multora nu părea o descoperire nouă, anume: limbajul muzical avea legi riguroase ce trebuiau urmate; că originea limbajului muzical profesionist se află în cîntarea gregoriană care a condus către polifonia vocală palestriniană și fuga instrumentală a lui Bach, linia evolutivă fiind purtată pe culmi de Beethoven, Wagner și Franck. Opera de artă e rezultatul unei profunde reflexii și are un mecanism componistic ce ar putea fi asemănat celui orologic. În consecință, o autentică operă de artă este „fructul unei reflexii profunde secondate de o minuțioasă elaborare"[124]. Principiul franckian al celulei generatoare, al temei conducătoare, cunoscut ca atare, deși fusese conceput de Berlioz și dezvoltat de Saint-Saëns, al transpunerii în creația simfonică a sistemului leitmotivic, al temei ciclice capătă o largă extindere în partiturile elevilor săi, deși nu numai.[125] Îl vom găsi întrebuințat pretutindeni, bună-

[122] Jora, M. *Scrisoare din Paris.* În: *Muzica*, II. 4—5, februarie—martie 1920, p. 153.

[123] *** *Cronica muzicală. Al 7-lea concert simfonic extraordinar.* În: *Steagul*, V, 354, 16 mai 1919, p. 1.

[124] Sérieyx, Auguste. *Vincent D'Indy éducateur musical.* În: *La Schola Cantorum, son histoire.* Paris, 1927, p. 52.

[125] Firca, Liliana, Clemansa. *Direcții în muzica românească. 1900—1930.* București, Edit. Academiei RSR, 1974, p. 55.

oară în creația lui G. Enescu, deși n-a fost elev și nici adept, cunoscut ca atare, al lui V. D'Indy. Profesorul era însă convins și, ceea ce era mai rău, cerea cu insistență de la elevi să creadă că manifestările artei renascentiste reprezintă chintesența spiritului uman care se cere reactualizat în partiturile contemporane, decurgînd de aici tendințe neoclasicizante. Compozitorului nu îi era recomandat să privească înainte ci înapoi, noutatea limbajului muzical era admisă numai în convergență cu remodelarea tiparelor de altădată. Și totuși, învățămintele lui V. D'Indy erau generoase și, teoretic, favorizau dezvoltarea artei componistice dar, practic, normele ce trebuiau respectate erau atît de severe încît subjugau creativitatea. Evident, unul din principiile formulate în *Curs de compoziție muzicală* (1897—1907) e acela că geniile creează, iar talentele imită . . .

Întrebarea care apare întotdeauna cînd se ivește problema aderiunii compozitorilor români la perceptele lui V. D'Indy este în ce a constat forța acestora? Indiscutabil, compozitorul și profesorul francez a fost o mare personalitate cu o extraordinară forță de captare, avînd un sistem de lucru, o metodă ce preconiza rigoarea și caracterul științific, dublîndu-l sau secondîndu-l pe cel artistic. A compune, susținea V. D'Indy, înseamnă a construi or, pentru aceasta, se cerea multă știință. Disciplinarea procesului componistic, respectarea tradiției și a experienței antecesorilor erau condiții vitale. De asemnea, V. D'Indy consideră că muzica populară ascunde bogate zăcăminte ce pot fi exploatate, dar în anumite genuri. *Simfonia pe un cîntec de munte* (1886), putea fi un model pentru compozitorii noștri, deși ponderea atributelor clasice, în această partitură, primează asupra specificității naționale. Oricum, modalismul, de esență gregoriană, asupra căruia se insista în prelegerile de la Schola Cantorum, în ideea regenerării substanței muzicale vlăguite de exacerbările cromatismului wagnerian, reprezenta, prin transfer la modalismul cîntecului popular românesc, o sursă cu un enorm potențial.

Cultivînd cu perseverență ideea perfecțiunii atinse de clasicul Beethoven, continuat apoi de C. Franck și V. D'Indy, se urmărea ridicarea unei platforme estetice și stilistice în care perfecțiunea și sobrietatea stilului să fie ridicate la rang de principii absolute. Era pozitivă o asemenea cerință dar, pe altă parte, reversul medaliei arată o întoarcere înapoi, asociată cu o accentuată intoleranță față de orice abatere de la normele echilibrului, conciziunii și limpezimii stilului. Poziția aceasta era rigidă și, într-un fel, exclusivistă, deoarece nu admitea evoluția prin îmbogățirea limbajului armonic, orchestral, arhitectural . . . Iată de ce D. Cuclin, fervent adept al ideilor lui D'Indy, aruncă anateme asupra muzicii lui Liszt, Mahler, Strauss, socotindu-i superficiali, „imperfecți" și chiar „semidocți".[126]

Aceeași optică o manifestă și atunci cînd judecă muzica rusă, reproșindu-i că recurge la citate care nu corespund legilor dramatur-

[126] Cuclin, D. *Impresiuni de critică*. În: *Muzica*, I, 5 mai 1916, p. 198; Firca, L. C., op. cit., p. 56.

giei simfonice și a rigorilor scolastice pe care și le însușise atît de bine la lecțiile lui V. D'Indy. Recunoscîndu-le compozitorilor ruși fantezia și „artificiile orchestrale", D. Cuclin nu le acordă crezămînt artistic, deoarece nesocotesc normele clasice guvernatoare. Ori tocmai în aceasta constă meritul compozitorilor ruși care au înțeles că natura cîntecului popular reclamă alte straie sonore decît cele acreditate de Beethoven și Franck. D. Cuclin e necruțător și, evident, greșește ca toți cei ce privesc fenomenele unilateral, de pe o poziție apriorică „... în loc să trăiască melodia populară rusă și să o exprime după concepții personale, atît în creațiunea ideilor cît și în dezvoltarea lor, simfoniștii ruși par a fi luat de-a dreptul motive populare, din cari, cea mai mare parte, nu merită să intre în organismul măreț al unei simfonii, și, cu prea puțin gînd de a le afecta o semnificație și un destin superior, de un dezvoltat (n.n.) școlastic, adică, fără înalte necesități dramatice bine raportate la legile proprii muzicii, totul într-o formă retrogradantă, pe care n-o salvează focuri de artificii orchestrale."

Se găsesc și alte criterii sau puncte de vedere din care poate fi observată și direcționată creația muzicală românească. Bunăoară, cea formulată de semnatarul cu inițialele G.S. din ziarul *Protestarea* (I, 68, 11 mai 1906, p. 2), pornind de la prioritățile stilistice din creația lui I. Mureșianu și D. G. Kiriac. Primul ar miza în creația sa pe „simțul armonic", al doilea „accentuează ritmica și elementul contrapunctic". Să luăm drept valabile aceste determinări, deși, adevărul lor e relativ, și să vedem concluzia preconizată: „... pe de o parte, tendința d-lui Mureșianu, pe de altă parte aceea a d-lui Kiriac vor forma cele două nuclee în jurul cărora se va constitui dezvoltarea noastră pe tărîm muzical".

Există un aspect ce nu trebuie neglijat: este vorba de diferitele poziții ce se conturează în sînul generației tinere. D. Cuclin, fiind adept convins al lui V. D'Indy, etalează poziții conservatoare, pentru el principiile clasice sînt sacrosante, în afara lor nimic nu poate fi valabil. De cealaltă parte, un grup de compozitori care au trecut prin sita dogmelor Scholei Cantorum, pe care le-au părăsit în favoarea muzicii de factură modernă, curentul impresionist oferindu-le suficiente sugestii pentru afirmare. Dar nu numai impresionismul le-a stîrnit interesul, ci și tendințele înnoitoare emanate de muzica austriacă și germană. S-a văzut deja cît de puternic a fost impactul cu muzica lui R. Strauss, pe care Ed. Caudella nu-l aprobă. Chiar și G. Enescu, care, în general, apreciază în cel mai înalt grad muzica lui R. Strauss, deplînge într-un interviu „... tendința josnică ce a slăbit încrederea în idealul melodiei: Wagner la început; cîteodată Berlioz; Richard Strauss — imitînd pe Wagner are adesea o tematică deplorabilă".[127] Dar Enescu a mers în consensul cursului ce redimensiona limbajul muzical, operînd cu îndrăzneală în compartimentul gîndirii cromatice,

[127] Cleante (C. T. Stoika), *Psihologia creațiunei artistice. Cum o definește maestrul George Enescu*. În: *Rampa Nouă ilustrată*, I, 279, 19 iunie 1916, p. 1.

emancipînd disonanța, excluzînd cadrele tonalității. În domeniul melodiei, caută noi zone, investigînd, ca și A. Schönberg, posibilitățile definirii noii declamații, în defavoarea desfășurărilor în stil „bel canto", de *Sprechstimme* ori *Sprechgesang*, apropiindu-se de vorbirea cîntată, mai ales în schițele care au rămas de la *Strigoii* pe versuri de M. Eminescu. A cunoscut oare Enescu creațiile lui A. Schönberg ale acestei perioade? Probabil că da, deși nu avem dovezi certe. Se poate crede că circulînd foarte mult, fiind avid de nou, interesîndu-se de ceea ce se întîmplă în acest domeniu, a sesizat elementele deschizătoare de orizonturi nebănuite din partitura lui *Pelléas și Mélisande* ca și din *Die Gurre Lieder* (1900), *Pierrot Lunaire* (1912).

Către sfîrșitul etapei pe care o analizăm, deschiderea stilistică era deplin motivată și realizată, muzicienii avangardei, dacă îi putem denumi cu acest termen pe cei mai receptivi la mutații, afirmau necesitatea apelării la noi tehnici care să corespundă spiritului vremii. În acest plan, prima audiție a *Simfoniei a III-a* de G. Enescu îi prilejuiește lui A. Alessandrescu o viguroasă pledoarie pentru o nouă tehnică și o nouă expresie muzicală. „Adevărul este că fiecare generație, scria A. Alessandrescu, realizează idealul său prin procedee artistice conforme temperamentului ei. Noi trăim în epoca dinamitei, a locomotivei 420, a submarinelor și aeroplanelor." Or aceasta solicita fantezia componistică să găsească sonorități adecvate, puse la dispoziție cu larghețe de orchestrația modernă capabilă să „... redea explozițile și prăbușirile cu care e confruntată omenirea". Momentul nu era încă scutit de o anumită confuzie, nu se putea distinge prea limpede ce e bun și ce nu e bun, „laboratorul modern al analizei muzicale" nefiind încă dotat cu elementele care să favorizeze actul trierii, deși frumusețea unei partituri nu se demonstrează ci se simte. A. Alessandrescu arată că atunci cînd limbajul muzical evoluează cu rapiditate, căutînd noi zone sonore, este de mirare cum oameni ce se erijează în cunoscători și inițiați „... nu văd în muzica lui Debussy, a lui Ravel, a lui Stravinski decît, paradoxal, o îngrămădire de stridențe și scîrțîieli incoerente".[128]

Apărînd în acest mod partitura lui Enescu, în a doua parte a cronicii, după prima audiție, ceea ce permite să răspundă indirect criticilor auzite în anumite cercuri refractare, A. Alessandrescu, autor al mai multor articole consacrate muzicii contemporane în *L'Orient* 1918—1919), lăudînd *Salomeea*, cerînd să fie cîntat la noi Stravinski, aprofundînd arta lui C. Franck și muzica franceză în frunte cu Debussy, pledează cauza muzicii moderne, pe care creatorul *Simfoniei a III-a* o ilustra în cel mai elocvent chip. Se mai păstrau în amintire unele opinii virulente, e drept răzlețe, și disonante în corul cronicarilor favorabili, la adresa *Simfoniei a II-a* de același G. Enescu, potrivit cărora muzica sa e de o factură „futuristă" ultra-modernă. E. Cerbu scria edificator în acest sens: „A doua simfonie a d-lui Enescu —

[128] Alessandrescu, A. *Enescu-Simfonia III*. În: *L'Orient*. București, II, 148, 8 iunie 1919, p. 2.

Enescu und kein Ende! — e o simfonie violentă, roșie, revoluționară. O flamură care se desprinde în avalanșa unui tumult de munte, tipătul unei arte noi, teroarea".[129]

Evident, asemenea rînduri, generate de impresia primei audiții, erau foarte „subiective" și, în consecință, exagerate. „Ultra-modernistul" Enescu, care prin muzica sa instaurează „teroarea" era, desigur, o formă de stil, nefondată de realitatea partiturii ce, adevărat, conține însemnele unor intense căutări, dar riguros încadrate în ramele inteligibilității sonore. Probabil, asemenea critici l-au făcut pe Enescu să considere acest *Opus nr. 17* ca necesitînd unele retușări, pe care n-a apucat să le mai facă. Cum se va vedea, cele mai multe opinii au considerat evenimentul ca epocal, fiind apreciat ca răsunet pentru istoria noastră muzicală și asemănat cu *Hernani* din istoria literaturii.[130]

Temerile că muzica românească va merge prea departe au fost infirmate, „modernistul" George Enescu nu făcea decît să proiecteze un stil convergent fenomenului componistic universal. Este însă cert că spre anii '20, compozitorii tineri se grupează, fie și estetic, în jurul lui Enescu, fără a se căuta opuneri artificiale, în dorința realizării unei platforme unitare. Ce altceva reprezintă, în cele din urmă, crearea *Societății Compozitorilor Români,* dacă nu materializarea unui asemenea imperativ?

Două concluzii generale pot fi finale, ajunși la acest punct. Prima, compozitorii români au eliminat în această etapă hiatusul stilistic, care îi despărțea de compozitorii contemporani din alte țări cu o înfloritoare cultură muzicală, realizînd o înaintare stilistică dinamică, în consens cu cele mai moderne și diversificate căutări novatoare. Preluînd creator tradiții și inovațiile stilistice ale lui Debussy, Strauss, Ravel, Stravinski, parțial Schönberg, compozitorii români, și în primul rînd Enescu, au rezolvat una din datele problemei școlii muzicale românești moderne, aceea a sincronizării, cealaltă, și ea foarte complexă, a imprimării specificității românești, impunea soluționarea altor probleme, și asupra lor vom insista în paginile următoare.

A doua concluzie privește spectrul stilistic al componisticii românești ce prezenta un evantai destul de larg, de la precursori la cei mai tineri, de la Mureșianu și Caudella pînă la Jora și Lazăr. Corolarul îl marca George Enescu, spirit sintetizator care prin creațiile sale s-a impus cu autoritate, devenind șeful școlii noastre muzicale, modelul și etalonul tuturor muzicienilor, căruia îi datorăm dobîndirea notorietății universale. Prin Enescu, cultura muzicală românească a intrat în constelația universală, numele său înscriindu-se în șirul, nu foarte lung, de iluștri muzicieni ai epocii.

---

[129] Cerbu, E. *Cronica muzicală.* În: *Cortina,* I, 9, 20 martie 1915, p. 6.

[130] *** *Le concert symphonic de dimanche.* În: *La Roumanie,* București, XV, 4717, 18 martie 1915, p. 2; Voicana, M., Firca, C., Hoffman A., Marbé, M., Niculescu S., Rațiu, A., Zottoviceanu E. *George Enescu,* op. cit., p. 427.

ASPIRAȚII SPRE O MUZICĂ ROMÂNEASCĂ DE ESENȚĂ NAȚIONALĂ

Afirmarea specificului național era imperativul major al dezvoltării componisticii noastre muzicale moderne, revenind ca un leitmotiv în opțiunile teoretice dar, mai ales, în practica de creație, în cele mai diverse ipostaze posibile. Adevărul este că înțelegerea acestui imperativ nu s-a făcut de la sine, cristalizîndu-se și proiectîndu-se măreț în clocotul unei dramatice lupte de idei. Nimic mai firesc, s-ar părea, ca muzicienii să fi fost de la bun început conștienți că numai realizarea unei independențe stilistice, de rezonanță națională, putea să le confere o individualitate distinctă în constelația universală a artei. Și totuși, efortul depus pentru făurirea platformei estetice și stilistice naționale a fost enorm, tentațiile oferite de modelele străine fiind pe cît de puternice, pe atît de ademenitoare și de copleșitoare. Cu cît era mai serioasă însușirea măiestriei profesionale, asimilarea tehnicilor de compoziție pe băncile Conservatoarelor ori prin studierea partiturilor marilor opusuri, cu atît mai inhibitoare era dorința de a le urma și, deci, de a păși pe cărările bătătorite ale muzicii universale, mai ales că vrăjile tendințelor moderne acționau și ele cu forță. Într-un fel, studierea temeinică a artei componistice ar putea fi asemuită cu intrarea în rețeaua unei ample pînze de păianjen din care nu se poate scăpa cu ușurință. Paradoxul era că un asemenea traseu trebuia parcurs, căci fără o desăvîrșită măiestrie adusă la zi nu era de conceput emanciparea personalităților. Doar o perfectă asimilare a procedeelor componistice moderne putea deveni platforma de pe care să fie abordată specificitatea națională. Numai că o asemenea întreprindere era foarte delicată, complexă și dificilă. De ce? Pentru că un stil național presupune un limbaj deosebit de celelalte, chit că, într-un anume grad, are atribute interferente. Or, acest limbaj trebuia conceput, făurit, el nu se găsea ca model definit în alte culturi, erau doar vagi elemente care puteau fi contractate.

Compozitorii acestei perioade, totuși, nu porneau de la zero, deoarece exista un început, conturat cu cîteva decenii în urmă, astfel încît pentru ei se punea chestiunea continuării stilului componistic național, imprimarea unei tente moderne și aducerea sa la numitorul expresiei caracteristice acelor ani.

Pentru majoritatea compozitorilor, aspirația spre dimensiunea modernă prin angajarea elementelor naționale era ceva funciar, natural. Pentru unii însă, problema apărea încă nebuloasă, ceea ce se explică prin mai mulți factori, mai întîi de natură subiectivă, sensibilitatea, temperamentul, între care și acela că nu au crescut într-un mediu favorabil, unde să fi avut posibilitatea cunoașterii nemijlocite a cîntecului popular. Ca factori obiectivi pot fi invocați orizontul cultural,

Scanned with OKEN Scanner

ce nu solicita interesul pentru specificitate, sau instrucția muzicală care putea fi atît de rigidă și dogmatică încît să nu permită abandonarea teritoriului stilistic învățat. T. Brediceanu observa în 1905 că „...nu întotdeauna cei mai mari ai noștri, ci foarte adesea cei cu mai puțină pregătire, dar — poate tocmai din cauza aceasta — mai neinfluențați de multe particularități străine și fără îndoială cei rămași în contact firesc cu poporul au nimerit tonul adevărat românesc în lucrările lor".[131]

Asemenea condiții, adevărate piedici în calea afirmării naționale, țineau trează atenția celor care nu puteau accepta o înaintare echivala cu negarea ori, în cazul cel mai bun, ignorarea muzicii românești ca școală națională. Din cele mai fragede zone ale dezvoltării naționale, mai insistent după 1859, mereu se întîlnesc luări de poziție pentru încropirea muzicii noastre prin preluarea unor elemente proprii cîntecului și jocului autohton secular. În mare parte au fost prezentate, în volumele anterioare. De asemenea, numeroase intervenții pe această temă figurează în diverse capitole ale părților anterioare creației aceleiași perioade. Cu toate acestea, vom mai recurge la cîteva, ceea ce va ilustra, în plus, cît de numeroase au fost respectivele luări de atitudine, de fapt mărturii elocvente ale intensei preocupări pentru destinul muzicii românești.

Conștiința că seva dătătoare de viață e în popor, în muzica lui, proiectează convingător un curent de idei, o platformă estetică ce dovedește un nestăvilit elan patriotic, ce pornește de la îndemnuri de tipul celui lansat, cu ani în urmă, de C.A. Rosetti, oferind șansele afirmării cîntecului, „regenerațiunei României". Chiar sfatul de a asculta glasul lăuntric, de a cînta națiunea „...cu cuvinte ce găsești în inima-ți iar nu cu psalmuri și poeziile celorlalți",[132] putea fi înțeles ca un afront la adresa celor care se inspiră după modele străine, neobservînd ceea ce natura intimă a ta sau a patriei le pune la dispoziție artiștilor creatori.

Opera componistică a clasicilor noștri, a precursorilor, s-a adăpat din acest generos izvor, ei fiind aceia care, fără prea multe teoretizări, au arătat în practica de creație, în partituri, felul în care înțelegeau să edifice muzica profesionistă națională. Auditorii acestor opere sesizau suflul emoțional și culoarea distinctă a muzicii. Cînd *Reuniunea de cîntece română din Brașov* a reluat balada lui G. Dima *Mama lui Ștefan cel Mare,* în *Telegraful român,* Dr. Elie Christea observă cele două componente fundamentale ale acestui opus: „...a suflat duh de viață plină de farmec într-o poemă, care cuprinde momente falnice din viața noastră națională, de altă parte, că însuși duhul este românesc întru cît melodia, cîntarea ce însuflețește textul, nu este o melodie indiferentă, ci compusă din motive naționale".[133] Este, după cum se

[131] Brediceanu, T. *Concertul „Carmen" la Sibiu.* În: *Luceafărul,* Budapesta, IV, 19, 1 octombrie 1905, p. 374.

[132] Rosetti, C.A. *Scrieri din junețe și exiliu.* Tom. I. București, Tip. Românul, 1885, p. 135.

[133] *** *De peste Carpați.* În: *România Muzicală,* VIII, 12, 15 iunie 1897, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

știe, celebra melodie creată de Alexandru Flechtenmacher. Aceste coordonate sînt, în concepția semnatarului din *Telegraful român*, „direcțiunea în care au să înainteze compozitorii noștri", dacă doresc ca operele lor să fie perene și să facă „epocă în istoria muzicii române". Pentru compozitorul român, sumumul activității se va realiza numai atunci „... cînd materialul luat din faptele neamului său" va fi „îmbrăcate în haine naționale și mai ales în formele cari sînt productul sufletului poporului, dar perfecționate pe baza rezultatelor ce s-au obținut pe terenul artei sale".[134]

Pentru mișcarea componistică, acest program estetic, formulat în pitorești expresii de epocă, surprinde cele trei axe ce ar trebui să se intersecteze într-o partitură pentru a fi la înălțimea comandamentelor: tematică românească, limbaj muzical național, conform normelor artei componistice universale sau de nivel universal. Recunoscînd caracterul artei muzicale de a fi „fără restricțiuni de neam", totuși, „... o cîntare își ajunge zenitul farmecului său numai fiind totodată și națională". Relația dintre artiști și popor condiționează, în ultima instanță, factorii ce determină o muzică să fie concepută, înțeleasă și valoroasă, numai de profunzimea cu care a fost redat „spiritul poporului" sau surprins în forme artistice. „Ce iese din sufletul poporului intră la sufletul lui (al artistului n.n.); iar *ignoti nulla cupido*".[135]

Aforismul lui Ovidiu e foarte bine adus în acest context, deși poate fi restrictiv dacă e înțeles stricto senso, deoarece a „nu dori ceea ce nu cunoști" echivalează cu limitarea la un perimetru restrîns, or ceea ce va deveni caracteristic muzicii noastre de mai tîrziu va fi tocmai tendința de a survola noi și noi teritorii stilistice, pornind de la matca națională, extinzîndu-i sfera expresivă.

Deviza care l-a călăuzit pe D.G. Kiriac în activitatea sa, purtată prin creație și Corala *Carmen*, a fost manifestarea românilor ca „individualitate artistică națională",[136] or, pentru aceasta a înțeles valoarea de referință a cîntecului popular ca „balsam al etnicității". Fiind un militant în această direcție, D.G. Kiriac a propovăduit stăruitor dragostea pentru cîntecul popular românesc, reușind să-l impună în largi cercuri de auditori.

Arătam că precursorilor trebuie să le recunoaștem meritul angajării muzicii noastre pe o direcție națională. O atitudine fermă, de rezonanță a avut-o Gavriil Musicescu în 1901, cînd, ocupîndu-se de cele două straturi ale muzicii poporului — religios și profan — își exprimă profunda convingere în privința celui de-al doilea, deoarece acesta e produsul neamului, datorat geniilor sale anonime. Fiind „fructul imaginației proprii a neamului, expresiunea simțămintelor lui, cu alte cuvinte, trup din trupul lui, cei mai importanți compozi-

[134] Idem, ibidem.
[135] Idem, ibidem.
[136] Florescu, D. *Societatea corală „Carmen"*. În: *Epoca*, 24 decembrie 1901.

Scanned with OKEN Scanner

tori . . . s-au adăpat din izvorul melodiilor populare pe care l-au scos în lumea mare, făcînd fala patriei lor".[137]

Exista însă o mentalitate defavorabilă unei asemenea opțiuni, deși se acreditase ideea că aceste melodii au frumusețe, bogăție, putere magică, totuși unii nu le acordau credit pentru a fi valorificate în creații ca, bunăoară, învățatul Gr. Cobălcescu care-l admonestase pe Musicescu cu expresia devenită celebră: „Nu ți-e rușine, dumneata profesor la Conservator, să te ocupi și să produci în lume cîntece de prin crîșme, azi cînd este un Mozart, un Beethoven".[138] Musicescu nu s-a lăsat intimidat, perseverînd în credința sa nealterată că melodiile populare sînt un tezaur, cuprinzînd „. . . expresiunea sentimentelor celor mai nobile a neamului său".

G. Musicescu nu vorbea aprioric, cunoștea foarte bine efectul compozițiilor grefate pe melodia populară, după succesul pe care l-a repurtat nu numai în rîndul ascultătorilor români, ci și al celor străini. Apoi, funcționalitatea cîntecului popular e adeseori nescontată, de o neasemuită gravitate, căci nu numai că susține moralul țăranului în fața greutăților care-l copleșesc, dar puterea cîntecului îl oțelește în luptă. O altă funcționalitate a cîntecului, de care nu se prea vorbește, de asemenea remarcată de G. Musicescu, constă în „. . . acea nevăzută putere de a neliniști autoritățile puterilor străine sub sceptrul cărora se găsesc Românii".[139]

Această funcție a constatat-o cu prilejul turneelor în Banat și Transilvania . . .

Concluzia lui G. Musicescu în privința muzicii „poporane" vizează mai multe aspecte care îl determină să pledeze pentru difuzarea cîntecelor spre a răsuna în fiecare palat sau colibă, „. . . spre a fi cîntate de generațiile tinere deoarece . . . ceea ce se sădește în inimile tinere, cu greu se poate dezrădăcina". Ca atare „. . . din acest izvor nesecat va trebui să se adape și specialiștii noștri compozitori".[140]

Extrem de importantă, limpede și fermă apare concepția și poziția autorului ce semnează „X", în *Drapelul* din ianuarie 1902, în două numere, articolul *Literatura și arta națională. Reflecțiuni abstracte de interes actual.* Viorel Cosma atribuie intervenția din ziarul lugojean lui Ion Vidu, ceea ce poate fi acceptat dată fiind siguranța cu care se vehiculează respectivele teze, greu de crezut că puteau emana de la un neavizat în materie de compoziție. În plus, practica de creație a lui I. Vidu susține perfect principiile enunțate.[141]

I. Vidu demonstrează imperativitatea cultivării muzicii naționale, într-o vreme cînd avem compozitori și dirijori care trebuie să fie propovăduitorii acestei muzici, singura care satisface nevoile sufletului

---

[137] Musicescu, Gavriil. *Cîntările bisericești și muzica populară.* În: *Arhiva*, Iași, XII, 7—8, iulie—august 1901, p. 313.

[138] Idem, ibidem.

[139] Idem, p. 317.

[140] Idem, ibidem.

[141] Cosma, Viorel. *Ion Vidu.* București, Edit. Muzicală., 1964, p. 236.

Scanned with OKEN Scanner

românesc. Constatînd că publicul e mai receptiv față de cîntecele românești decît față de cele străine, I. Vidu își derulează principiile, ferm orientate spre o muzică națională, pe un ton polemic, neșovăitor, trasînd coordonatele estetice ale muzicii noastre.

Premisa de la care pornește e partizană, ceea ce pare firesc pînă la un punct, susținînd muzica națională, dar în defavoarea muzicii străine, a muzicii clasice, mergînd chiar prea departe, declarînd că prezența acesteia din urmă „... *la noi și pentru noi n-are nici un rost*“ ... și invocă în acest sens, comparativ, scrierea latinizată care fusese o rătăcire a literaților noștri.

Rațiunea dominantă a lui I. Vidu era clară: toate popoarele culte se străduiesc să-și cultive muzica națională, iar noi românii nu avem de ce să facem notă discordantă, în ideea oportunității închegării unei muzici de tip clasic. Remarcă, totodată, că limbajul muzical e internațional, că ar exista o muzică abstractă absolută, valabilă pentru toată lumea și toate timpurile. De la această premisă pornesc interogațiile sale care converg spre o concluzie pozitivă, avantajînd elementul național: „Sau doară muzica noastră națională n-are destule elemente scumpe din cari domnii compozitori ar putea să compună opere de frumusețe fermecătoare?“[142]

Așadar, I. Vidu lasă să se întrevadă existența a două poziții distinct demarcate: una, favorabilă muzicii naționale, alta, grefată pe soclul clasic. Plasîndu-se la polul opus față de compozitorii, teoreticienii ori susținătorii muzicii de substanță clasică, universală („internațională“), „abstractă“, muzicianul bănățean nu face altceva decît să contureze teza sa de mai tîrziu privind tendențiozitatea artei, consensul articolului pledînd cauza muzicii naționale, singura aptă să răspundă problemelor edificării unei culturi proprii, românești. Însuși punerea în pagină a întrebării de mai sus relevă credința sa nestrămutată în valențele melodiei populare.

Admite că un cîntec popular ar putea fi șlefuit, perfectat de un muzician sigur pe meșteșugul componistic, înclinînd să creadă că, din punctul de vedere al culturii naționale, e mult mai prețioasă o melodie cu iz românesc decît una neutră. „Oare e mai de valoare ... o piesă muzicală perfectă dar pe motive străine alcătuită decît o cîntare națională cu ajutorul științei muzicale netezită și aranjată?“[143]

Considerîndu-i ca aflîndu-se pe o cale greșită pe acei compozitori români care nu aderă la ideea cultivării muzicii naționale, I. Vidu cere să nu ajungem să ne „falsificăm și sufletul introducînd în el elemente străine“ ...; e vorba de „sufletul muzical“, cum s-a întîmplat cu portul contemporan „falsificat“, preferat celui tradițional, neaoș românesc.

Pledoaria sa pentru muzica națională înaintează ascendent, culminînd iarăși cu o comparație, în care susține că nu dascălul cel mai învă-

---

[142] „X“ (Vidu, I?). *Literatura și arta națională. Reflecțiuni abstracte de interes actual. II.* În: *Drapelul*. Lugoj, II, 31 ianuarie (13 februarie) 1902, p. 2.

[143] Idem, ibidem.

ţat e şi mai folositor, ci dascălul care ştie să-şi facă auzite, care ştie să-şi comunice cunoştinţele poporului său... Tot aşa şi în muzică „... nu-i acela cel mai folositor dascăl (compozitor n.n....) carele-i mai învăţat, ci acela *care nobilitează inima poporului său prin melodiile izvorîte din sufletul aceluiaşi popor*".[144] Iată deci o idee extrem de pertinentă! Îndemnul său echivalează cu o directivă orientativă: „Puneţi-vă deci compozitori şi dirigenţi români şi emulaţi cu toţi în cultivarea... şi în răspîndirea muzicei naţionale".[145]

Fără îndoială, *importanţa* acestor chemări, atît de răspicat formulată, în sprijinirea cauzei muzicii naţionale, e de o *importanţă uriaşă*, mai ales că o asemenea punere frontală a chestiunii nu credem că a mai avut loc! Singura reţinere provine din posibilul ecou pe care l-a avut, ştiind că ziarul *Drapelul*, ce apărea la Lugoj, nu era prea răspîndit în toate zonele teritoriului românesc, în toate mediile cărturăreşti. Oricum, muzicienii transilvăneni l-au receptat. De fapt, tezele lui I. Vidu nu sînt absolut noi, ele transpar în creaţia mai multora, formularea fiind extrem de categorică şi angajantă. Ca orice jalonare de acest fel, un anume exclusivism nu e străin. După felul cum autorul din *Drapelul* îşi reglează ţirul, lasă impresia că e vorba de un adept al acelei categorii de creatori care „nu are la suflet clasicismul", muzica universală şi nici măiestria prea multă, ceea ce ar conta n-ar fi acestea, ci adeziunea la folclor, specificul naţional. Era o atitudine oarecum direcţională împotriva compozitorilor simfonici care s-ar posta pe o poziţie oarecum aristocratică, estetizantă, îndepărtată de realităţile concrete. Adevărul este că poziţia adoptată de autorul articolelor era, cu toate posibilele limite, foarte oportună pentru acel moment, contribuind decisiv la statornicirea unei platforme componistice unitare. Deşi radical prin tonul cu care se profesa necesitatea creării muzicii naţionale, nemijlocit legată de cîntecul popular, I. Vidu afirmă o poziţie curajoasă, partizan-patriotică, de mare însemnătate prin francheţea ideilor, mai ales, pentru înaintarea muzicii autohtone. Ca şi Musicescu şi Kiriac, I. Vidu apare prin prisma acestor concepţii un vizionar, profund ataşat de popor, de muzica lui care a urcat ceea ce a urcat după cum a vorbit. Consensul deplin între latura teoretică şi practică a activităţii sale e un element ce probează caracterul şi buna ştiinţă a ceea ce făcea, totul pus în slujba luminării neamului, a ridicării culturii naţionale.

George Dima, de asemenea, era convins de vitalitatea muzicii populare pe care compozitorii o vor fecunda cu fantezia şi măiestria lor: „Noi Românii avem o comoară de motive populare care sînt cultivabile. După cum ruşii au reuşit să creeze cu ajutorul motivelor din melodiile populare o muzică superioară, cu care au cucerit lumea, introducînd în muzica universală nota nouă a sufletului lor, aşa vom reuşi şi noi".[146]

Erau atît de intense, de răspicate îndemnurile în favoarea orientării naţionale şi, în plus, se datorau unor personalităţi cu mare autoritate în-

---

[144] Idem, ibidem.
[145] Idem, ibidem.
[146] Codru, T. *Muzica românească. De vorbă cu d-l Gheorghe Dima*, în: *Luceafărul*, Sibiu, XII, 6, 16 martie 1913, p. 294.

cît, a fost firesc ca activitatea componistică să fie canalizată pe făgașul convergenței cu patrimoniul folcloric. Intervențiile direcționare nu erau apanajul exclusiv al muzicienilor, oamenii de cultură, de litere, în repetate rînduri, formulau postulate ce vehiculau credința în virtuțile artei naționale. Și, ceea ce nu trebuie neglijat, aceste imbolduri veneau din cele mai diverse colțuri de țară. Convingerea că dezvoltarea artei românești e condiționată de cultivarea tezaurului de gîndire și simțire purtat de cîntecele și jocurile populare, esență a gustului pentru frumos cristalizată în sute de ani, apare formulată insistent, demonstrînd existența unei platforme unitare. Cîntecele și jocuri populare „îmbrăcate în forme mai largi" vor exprima „simțăminte mai complexe", devenind „firul roșu, care să se împletească în viitoarea muzică mai înaltă românească".[147]

Grăitor în acest sens este schimbul de mesaje dintre președinții celor două mari corale românești, cea din Lugoj și *Carmen* din București, din 1905. „În acest tezaur am găsit reoglindită individualitatea noastră națională, cu toate peripețiile unui trecut furtunos, care i-a determinat formațiunea și tot în acest tezaur vedem singura bază solidă a viitorului clasicism național pe terenul artelor, ca produs al spiritului nefalsificat național".[148]

Este curios cum, de multe ori, cele mai limpezi idei în domeniul orientării artistice aparțin unor personalități indirect implicate în procesul de creație, exprimînd poziția consumatorilor, sesizînd pulsul acestora, preferințele lor estetice. Indiscutabil, societățile corale, prin conducătorii lor artistici, prin dirijorii care le-au imprimat un ridicat nivel, aceștia fiind, în cazul celor mai prestigioase formații, compozitorii, s-au aflat în contact permanent și nemijlocit cu marele public, cu cei cărora le era adresată muzica, cunoscîndu-le gustul, sesizînd receptivitatea pentru creațiile românești „... izvorul de viață dătător al artei noastre naționale nu este imitarea produselor străine — oricît de animate ar fi în felul lor —, ci cultivarea cîntecului nostru, propriu, creat și păstrat de poporul nostru ca produs firesc și genuinal sufletului său artistic".[149]

Implicațiile proiectării unei literaturi muzicale cu aderență folclorică erau multiple, deoarece cîntecul era considerat, ca și limba, o formă distinctivă, specifică individualității naționale, și prin intermediul ei se poate ajunge la rezolvarea problemelor vitale ale națiunii. „Ca și limba așa și cîntarea poporului nostru este o notă distinctivă a individualității noastre naționale și prin urmare credem și profesăm, că cultivînd această notă distinctivă lărgim baza existenței noastre naționale, întărim puterea de viață a poporului și ne apropiem de împlinirea gravelor noastre aspirațiuni!"[150]

Asemnea îndemnuri, dar și identificări ale românilor din diferite regiuni în același ideal, însemna că pledoariile pentru o muzică axată

---

[147] Diac, Nicolae. *Kiriac-Carmen*. În: *Românul*, Arad, II, 3 ianuarie 1912.

[148] D. G. Dobrin și Dr. C. Jurca. *Două scrisori*. În: *Drapelul*, Lugoj, 1109, 22 septembrie 1905.

[149] Idem, ibidem.

[150] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

pe motive originale, care să nu calchieze tipare de aiurea reprezenta simptomele coagulării unei concepții ce dăinuia difuz, care capătă acum jaloanele unei direcționări răspicate.

Introducerea criteriului etnicității în creația muzicală nu era un fapt nou, el fusese aplicat de muzicienii noștri, cu decenii în urmă, în unele genuri vocale, instrumentale, teatrale, corale, chiar dacă măiestria nu era ireproșabilă. Enescu și generația nouă ce se afirmă învestesc genul simfonic cu atributele etnicității, de o manieră care să-l imprime pe plan universal. De observat că și anumite genuri simfonice, precum uvertura, fuseseră abordate anterior de către compozitorii precursori, dar din motive obiective ele nu s-au impus. Iată de ce, atunci cînd acordurile *Poemei Române* răsunau la Ateneu, Duiliu Zamfirescu apreciază că tînărul compozitor a „produs o adevărată revoluțiune în cercurile noastre artistice", el fiind muzicianul pe care-l aștepta de mult, suferind cînd recunoștea motive românești în partiturile unor compozitori străini. „De cîte ori mi s-a dat să ascult o simfonie de Beethoven sau o rapsodie de Liszt, mă gîndeam cu durere, de ce nu aveam și noi Românii un geniu muzical, care să înțeleagă și să se poată inspira de farmecul motivelor noastre populare și să se creeze din ele o muzică superioară, o muzică națională clasică în toată accepțiunea cuvîntului. Făceam adeseori această reflecție, pentru că simțeam de pildă în celebrele rapsodii ale lui Liszt motive muzicale *românești* și mă durea inima cînd îmi dam seamă că acele îndeobște adevărate rapsodii sînt cunoscute în lume sub numele de *rapsodii ungurești*".[151]

Apelul în sine la folosirea motivelor populare nu aduceau automat și calitatea muzicii. Citatele nu erau decît un element de pornire, de referință, care beneficiind de măiestria unui condei de talent, urmau să fie învesmîntate, transfigurate, înălțate, prin mijlocirea unui întreg arsenal componistic, la dimensiunile artei superioare, de rezonanță universală. Compozitorii chemați să reîncarneze motivele populare trebuiau să vibreze în fața lor, să le simtă aroma, să le cunoască cele mai lăuntrice fibre pentru a le putea ursi conform tipicului lor, grefat printr-un complex sonor, articulat, după legi foarte precise, stabilite în decursul epocilor, legi ce trebuiau însă reinterpretate, îmbogățite după normele organizării cîntecului popular. H. Göring, abordînd chestiunea moștenirii sfinte, adică a cîntecului popular, e de părere că vor izbîndi numai compozitorii care vor evita copierea imnurilor reci, „imitații după străini", dînd viață unor melodii în care „să se recunoască accentul propriu".[152]

T. Brediceanu recomandă ca în simbioza care se operează pentru realizarea specificității să fie preluată numai „forma externă, ritmul" ... „sîmburele, să se simtească că e românesc". Astfel, consideră că ro-

[151] [Zamfirescu], Duiliu. *Poema română*. În: *Liga română*, București, III, 10, 8 martie 1898, p. 150.

[152] Göring, H. *Cronica muzicală. Concert al Societății corale „Carmen"*. În: *Voința Națională*, 12 noiembrie 1905,

manțele lui L. Stern, C. Decker ori valsurile lui Ivanovici se pretind românești fără o justificare obiectivă; ele folosesc „... cadrul străin", în care nu se aud „clar și consecvent motivele doinei și ale brîului românesc".[153] Cerința pare exagerată, deoarece „brîul" ori „doina" nu puteau fi introduse în toate genurile, cu șanse reale de a fi perfect integrate. Nici nu ar fi fost de dorit ca inflexiunile unor melodii folclorice să fie demonetizate, uzate prin vehiculare excesivă, plimbate prin genuri neadecvate. Niciodată un vals sau un tango nu se va concilia cu atributele doinei sau ale „brîului". Dar această problemă e mult mai complexă și o găsim adînc încetățenită în mentalitatea unor muzicieni, mai ales în fața constituirii școlilor naționale, care considerau că motivul folcloric nu dispune de valențele simfonice, neoferind acel potențial necesar travaliului tematic. Dar despre acest aspect ceva mai tîrziu.

Instruirea și specializarea tinerilor noștri muzicieni în Conservatoarele ori Academiile de muzică din străinătate, fenomen pozitiv și vital, mai ales într-o anumită fază, începe să neliniștească spiritele care militau pentru artă națională. Plecați la studiu cu o zestre mare sau mică de cunoștințe asupra muzicii populare, tinerii intrau în orbita muzicii clasice și romantice care capta atît de mult, încît păreau total absorbiți de tehnica pe care o acumulaseră. Reveniți în țară, ei intrau în ambianța luptei pentru edificarea artei naționale și reînnodau contactul cu stratul folcloric. Acestor tineri le datorăm „începutul începuturilor", ei au plămădit, prin altoire, primele mlădițe ale muzicii profesioniste cu specific național.

În creația unora, sfera națională apare timidă, ceea ce-l determină pe T. Brediceanu să constate că „mulți din cei sosiți cu pregătiri frumoase nu și-au pus talentul și cunoștințele exclusiv în serviciul artei naționale, ci, prea încîntați oarecum de rezultatele străinilor, și mai ales de numele mare al clasicilor moderni, au început a da la lumină, rînd pe rînd, imitațiuni, cópii după aceștia, sincer mărturisind, cele mai multe foarte palide și nesuccese. Tot atunci izvorul admirabil al motivelor noastre românești a rămas neglijat, lăsînd ca și pînă aici, pradă străinilor lipsiți de aceea comoară".[154] Observația că tinerii creatori și-ar fi aservit talentul „excesiv" pentru arta universală e, desigur, exagerat, T. Brediceanu, deși obiectiv, îi judecă de pe poziția partidei care nu dispune de o asemenea măiestrie, instrucție, cultură, cu toate că nu era străin de ea, studiase doar cu I. Mureșianu, ceea ce, probabil, îl face să vadă lucrurile puțin îngroșate. Cît privește remarca ultimă că străinii care nu au cîntecele ca ale noastre, înțeleg mai bine valoarea lor, folosindu-le în partituri dar, într-un mod impropriu, neconcordant naturii lor naționale, îi vizează pe numeroșii capelmaeștrii, cunoscuți de altfel, care nu izbutesc să

[153] Brediceanu, T. *Ciprian Porumbescu și opereta sa „Crai Nou"*. În: *Luceafărul*, VII, 13, 1 iulie 1908, p. 317.

[154] Brediceanu, Tiberiu. *Concertul „Carmen" la Sibiu*. În: *Luceafărul*, IV, 19, 1 octombrie 1905, p. 373.

se identifice cu această muzică, dînd la iveală palide creații. Totodată, în această categorie intră și marii maeștri, față de realizările cărora, atunci cînd sînt grefate pe structura muzicii populare românești, T. Brediceanu rămîne sceptic, regretînd că motivele noastre nu sînt preluate de români, ca și faptul că, adeseori, proveniența lor e nedezvăluită, facilitînd acapararea, transformarea lor în sfera altei culturi naționale. În cursul anilor mereu apar remarci critice la adresa tinerilor ce se desăvîrșesc în străinătate, invocîndu-se dispretul „față de cîntecele ce le-au legănat copilăria" ori, în timpul instrucției, „n-au avut de la cine să audă cuvîntul adevărului", adică „să cunoască adevărata față a muzicii populare."[155].

Revenind la problema de mai sus, ideal ar fi fost ca cine intenționa să se dedice muzicii, cu perspectiva de a produce ceva original „ar fi trebuit, potrivit lui S. Mehedinți, să înceapă alfabetizarea muzicală cu melodiile populare"[156]. Acest lucru era și este încă greu de conceput. Ca regulă, stratul folcloric se imprimă de la sine prin contactul timpuriu, din fragedă copilărie cu cîntecele și jocurile, cu datinile populare, în mediul lor de manifestare. Compozitorii ce provin din zona rustică au avut întotdeauna o deosebită sensibilitate pentru folclor, păstrîndu-i nostalgia. Contactul acesta primar a fost miracolul care i-a oferit lui Enescu, atunci cînd a început să fie conștient de menirea sa, dar trăia în metropole europene, calea definirii sale ca compozitor și, astfel, afirmarea universală a muzicii noastre simfonice.

În 1911, T. Brediceanu remarcă puternicele accente românești ale „autorilor români mai noi", e vorba de Enescu și Golestan, accente mai pregnante decît în creația generației anterioare a lui Iacob Mureșianu.[157] În acest fel, compozitorul bănățean face o netă distincție între generația lui Enescu și generația lui I. Mureșianu, ale căror creații, fiind compuse în urmă cu circa trei decenii, „nu vor corespunde în toate privințele cerințelor de azi, *curentului național în muzică*", care și în literatura noastră muzicală „se manifestă tot mai evident."[158] Deci, să reținem, „curentul național" . . .

Un alt precursor, G. Musicescu, „unul dintre cei mai valoroși compozitori ai noștri", are și el o pregnanță națională mai redusă în compoziții deoarece „. . . sacrifică adesea originalitatea poporală a melodiei de dragul armoniilor bogate". Sînt remarcați, de asemenea, Ștephănescu și Cordoneanu. Importanța dominantă o avea, după T. Brediceanu, în direcțiunea națională, D. G. Kiriac, care nu „a în-

---

[155] Popescu-Pasărea, I. *Muzica datinelor*. În: *Cultura*, București, I. 1, ianuarie 1911. Ideile date sînt preluate din *Minerva*.

[156] Mehedinți, Simion. *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și unealtele sale*. În: *Discursuri de recepție la Academia Română*. Ed. de D. Păun și A. Tănăsescu. București, Edit. Albatros, 1980, p. 139.

[157] Brediceanu, T. *Producțiuni muzicale la Blaj*. În: *Luceafărul*, Sibiu, X, 18, 16 septembrie 1911, p. 417.

[158] Idem, ibidem.

temeiat, ci el e primul care a pornit în direcțiunea aceasta un curent mai intensiv, mai sistematic".[159]

În 1920, abordînd aceeași problemă, T. Brediceanu vorbește de „palatul de aur al muzicii noastre" ce va fi ridicat de muzicienii generației contemporane care găsesc un folclor viu, nealterat, deci beneficiază de o stare avantajoasă ce ar putea să dispară în viitor, așa cum se constată la alte neamuri „... nemîntuind la timp tot ce se poate mîntui, pierdem o bază care nu se va mai putea reconstitui niciodată". Această idee trebuie reținută, deoarece semnalează un pericol posibil de a se pierde zestrea vie a muzicii populare și, astfel, compozitorii bine pregătiți nu vor mai avea o bază temeinică pentru a „toarce firul melodiei populare" în „sens românesc".[160]

Într-adevăr, chiar de la începutul secolului XX, acreditarea, în cele mai largi cercuri, a direcției naționale în muzică era o realitate. „România are o limbă și o muzică națională, scria H. Göring în 1908, care în vechime era lăsată în părăsire, și s-a adoptat o muzică occidentală cu imnuri triumfale trezite care a izbutit să izgonească din sufletul românului farmecul și dulceața cîntecului și melodiei sale naționale. Dar vremurile s-au schimbat; oamenii care pricep aceste anomalii se ivesc și cu dragoste și dezinteresare au început opera de regenerare".[161] Îl indică pe George Enescu ca fiind compozitorul care-și înțelege rolul, ceea ce ne va permite să ne prezentăm în fața străinătății cu o creație originală, impregnată de elemente naționale.[162]

Distanța dintre culturile muzicale europene e considerabilă în timp, dar ea va descrește treptat, odată cu vertiginoasa noastră înaintare. V. Branișteconsideră că numai melodia populară poate contribui la înălțarea „clasicismului artei naționale", conducînd la evitarea „contaminării muzicii de muzica străină a vecinilor" care „... poate fi mai dezvoltată în prezent decît a noastră, dar străină de sufletul poporului nostru și fatală pentru păstrarea intactă a caracterului individual".[163] Era aceasta o poziție nihilistă față de muzica occidentală, considerată nefecundă, inhibitoare pentru arta componistică română? Probabil că da, însă asemenea voci nu au avut decît o importanță relativă în indicarea posibilului pericol de inhibare a componentului național. Cumpăna va fi strălucită, aflată într-o poziție perfectă de echilibru, tendințele centrifuge avînd exact efectul contrar. Că lucrurile stau astfel o demonstrează și intervenția lui Fr. Hubic care, îndemnîndu-și colegii de creație să nu pregete nici o osteneală în a valorifica melodiile populare, opinează cu tărie că a nu ține cont de cuceririle muzicii străine, aflată în mare expansiune ar însemna „...

---

[159] Brediceanu, T. *Concertul „Carmen" la Sibiu.* Art., cit., p. 374.

[160] Brediceanu, T. *Despre muzica și arta dramatică națională la români.* În: *Patria,* Cluj, 11 aprilie 1920; Brediceanu, T. *Scrieri,* op. cit., p. 33.

[161] Göring, H. *George Enescu.* În: *Voința națională,* XXV, 6786, 19 ianuarie 1908, p. 1.

[162] Idem, p. 2.

[163] Branișteș, V. *Ciprian Porumbescu,* op. cit., p. 9.

să nu ne dăm seama de indigențele timpului nostru. Apusul și în ale muzicii progresează cu o putere uimitoare, trebuie deci să ținem pas cu Apusul!"[164]

Nu trebuie înțeles deci că interesul pentru muzica europeană din Vest înseamnă neglijarea componentului național. Acesta se afla în atenția generală. Cînd M. Mărgăritescu criticase *La șezătoare,* pentru lipsa măiestriei componistice a autorului, el își exprima încrederea că va veni ziua cînd vom avea și noi un Messia muzical ce va arăta calea muzicii românești. Misiunea aceasta G. Șorban o vede însă nuanțat, în sensul că nu se așteaptă de la acel Messia să proiecteze, în sens general, coordonatele muzicii noastre, agitînd tricolorul național, ci el are menirea să arate „... calea spre legile eterne ale armoniei și ale frumosului estetic muzical, să le arate drumul spre Parnas".[165] Era sigur că personalitățile vor afla însă nu un Parnas oarecare, ci unul național. G. Șorban nu ezită să-l suspecteze pe criticul muzical al *Flacărei* de necunoașterea „motivelor românești", acuzîndu-l că aparține categoriei de „idealiști rafinați", nutrind concepții cosmopolite. Evident, asemenea invective erau gratuite, M. Mărgăritescu cunoștea cîntecul popular, îl folosise în creație, susținuse existența unor game specifice naționale, scrisese numeroase cronici despre creația românească pe care o dorea mai savantă și, desigur, profesionistă. Pe de altă parte, îngroșînd lucrurile, G. Șorban face o demonstrație a felului cum înțelege dezvoltarea muzicii românești, de bună seamă, numai prin contigență cu melodia poporului. „Muzica pare a fi mijlocul cel mai perfect pentru exprimarea sentimentelor — limba inimei — o limbă care trăiește în poporul al cărui fiu ești, atîrnă de destoinicia talentului, dacă o știe ridica la o valoare mai extensivă". Cu alte cuvinte, muzica e limbajul inimii, al inimii fiecărui popor, deci e un limbaj specific. De compozitori, de talentele născute din respectivul popor depinde dacă reușește să înțeleagă valoarea acestui grai ca și forța expresiei sale. O spune foarte răspicat în continuare: *„Elementul e* dat (adică melodia populară n.n.), *dezvoltarea, complicarea lui este chemarea compozitorului.* A sugruma acest element cu gestul blazat al omului de o cultură prea rafinată, înseamnă a face imposibilă dezvoltarea muzicei naționale artistice pe baza celei populare, care apoi, desigur, numai printr-o evoluție de veacuri poate va ajunge culmea rafinării".[166]

Teoria sa era nu numai clară dar și corectă, de vreme ce sesiza stadii evolutive, de nivele diferite, muzica românească, aflîndu-se în faza valorificării directe, a melosului folcloric. Numai prin acumulări succesive, chiar de veacuri, se poate dobîndi rafinament în surprinderea specificității. A pretinde așa ceva de la compozitorii noștri era

---

[164] Hubic, Fr. *Ceva despre muzica noastră.* Art, cit.

[165] Sorban, G. *În jurul „Șezătoarei".* În: *Românul,* Arad, IV, 30, 20 februarie 1914, p. 9.

[166] Sorban, G. *O întrebare.* În: *Românul,* Arad, IV, 13, 30 ianuarie 1914, p. 5.

prematur — după G. Șorban, fiind intrigat de ce „specialiștii români" nu intervin în favoarea ariilor din *La șezătoare*, despre care nu susținea că e o realizare pilduitoare pe linia măiestriei, dar e un tezaur de frumuseți genuine, românești. Luîndu-i partea, G. Șorban o face în temeiul tezei, că „... începutul nu se face cu capodopere".[167] Era de fapt un aforism cu valabilitate absolută, deci și pentru creația compozitorilor precursori.

Abordînd problema înaintării muzicii românești pe calea profesionalismului, G. Șorban, încă în 1897, susține că datoria fiecărui compozitor este să cunoască mai întîi muzica lui națională. Ca o paranteză, „condițiile" unui bun compozitor sînt următoarele, după cum susține G. Șorban: „1. talent, talent și talent; 2. studiu mult și necurmat; 3. cunoașterea instrumentului; 4. cunoașterea opurilor distinse și 5. libertate spirituală".[168]

Arătînd că muzica populară e profundă, că oferă numeroase motive de încîntare, inclusiv pentru specialiști, e de neconceput ca acela care „... înțelege pe clasici..." să rămînă rece față de „farmecul ei natural".[169] Apelul său, adresat muzicienilor instruiți ca să nu se rușineze aplecîndu-se asupra melodiilor populare, deoarece au făcut-o și Chopin, Schubert, Beethoven, se încheie cu: *„Deșteaptă-te române"*.[170]

Intervențiile în spirijinul orientării naționale devin tot mai insistente, dar și mai cuprinzătoare, mai complete, înglobînd aspectele adiacente pe care le comportă un asemenea complex fenomen. În chiar materialul programatic cu care începea numărul prim al *Izvorașului*, se puteau citi aceste îndemnuri: „Și dacă frumosul, acest adevăr incontestabil, este universal, relativ însă, depinzînd însă de felul cum cineva e cultivat de a avea emoții estetice, apoi arta e numai națională și trebuie să fie, căci rezumă frumosul din natura contopită cu patria".[171]

Entuziasmîndu-se de creațiile cu specific național ale unor compozitori ruși, norvegieni, polonezi, E. Ciomac nu e deloc deranjat că muzica rușilor pare simplă, „nedezvoltată", „poate de mîna a doua", dar tocmai o asemenea muzică, ce redă imaginile țărilor a căror cîntece populare le ascultăm, găsește calea directă spre sufletele ascultătorilor. Asemuind temele folclorice din partituri cu „florile cîmpului" și temele de inventivitate proprie cu „florile de seră", E. Ciomac le preferă pe cele dintîi, deși sînt mai plăpînde și mai puțin colorate, deoarece au parfumul natural. Îndemnînd compozitorii „să asculte vocea pămîntului / Să culeagă sfioase flori de cîmp!"[172], criticul e

---

[167] Idem, ibidem.

[168] Zamfir, C. *Documentele inedite privind prietenia între G. Șorban și T. Brediceanu*. În: *Studii de muzicologie*, vol. XIV, București, Edit. Muzicală, 1979, p. 277.

[169] Sorban, G. *Muzica la noi*. În: *Tribuna*, XIV, 85, 18 aprilie 1897, p. 339.

[170] Idem, ibidem.

[171] *** *Către cetitori*. În: *Izvorașul*, I, 1 iunie 1919, p. 5.

[172] Ciomac, E. *Muzica modernă*. În: *Sburătorul*, Tom 2, 26 aprilie 1919.

convins că vor supraviețui în epoca modernă numai compozitorii naționali, cosmopoliții neavînd șanse, deoarece sînt artificiali și sterpi. „Numai cei care vor ști să redea nota originală a poporului lor, să-i exprime sufletul deosebit, vor putea spune că au adus partea lor de sine stătătoare în complexul armonios al muzicii".[173]

Pentru Enescu, cîntecul popular a constituit o bogată șansă dar, conform părerii sale, nu ca izvor ci ca „element inspirator". Aceste idei, din 1913, reprezintă noua credință a lui Enescu deoarece, în *Poema Română* și în *Rapsodiile Române*, citatele indică, fără îndoială, izvorul care, între timp, devine doar un reper, un parfum ce facilitează simbioza „sufletului românesc" cu „sufletul compozitorului".[174] Tinzînd spre obținerea specificului național, a acelui parfum al „decorului natural", filtrat prin geniul compozitorului, Enescu preconiza vibrația artistului în fața mediului din care face parte, a „mediului românesc", ceea ce va genera o creație cu un „caracter" aparte, „original, propriu".[175]

Concluzia firească a celor de mai sus este una singură: muzica românească se poate impune numai într-o perfectă sincronizare cu tezaurul muzical popular, ridicat la dimensiunea savantă a transfigurării, în formele consacrate ale profesionismului. Preluînd tot ceea ce îi era folositor din modelele muzicale universale, recreîndu-le conform sensibilității și exigențelor contemporane, muzica românească se definește cu o personalitate originală, într-o sinteză de proporții, al cărei coeficient dominant rămîne ethosul național, singurul care avea șansa imprimării individualității distinctive la care aspirau toți cei care se străduiau în acest domeniu, cei care iubeau această artă de puternice emoții și nobile sentimente patriotice, conform cuvintelor lui E. Ciomac: „Ce minunate sînt cîntecele poporului! Și cîtă bogăție se poate găsi în ele".[176]

TIMOTEI POPOVICI — „PRINCIPIUL NAȚIONAL ÎN MUZICĂ"

Un însemnat manifest al orientării creației noastre muzicale a fost lansat de către compozitorul din Sibiu, Timotei Popovici, în 1907, proiectînd strategia școlii naționale românești. Fermă și clarvăzătoare,

---

[173] Idem, ibidem.

[174] Iliescu, Leontin. *Maestrul George Enescu. Despre dezvoltarea gustului muzical în țara noastră. Rostul Premiului „G. Enescu". Perspectivele de viitor.* În: *Universul*, Buc. XXXI, 289, 20 octombrie 1913.

[175] Șerban, Al. (Banu, Constantin). *Muzica românească. Interviu cu George Enescu.* În: *Flacăra*, Buc. I, 47, 8 septembrie 1912, p. 2.

[176] Ciomac, E. *Muzica modernă*, art. cit.

platforma propusă în publicația *Anuar al Institutului Teologic...* (Sibiu, Anul XXIII, 1907, p. 2—16) poartă un titlu sintagmatic: *Principiul național în muzică.*

Fără îndoială, este cea mai completă, mai clar orientată și mai profundă abordare a problemelor estetice muzicale din acea perioadă, cu implicații practice, de o extraordinară intransigență și forță patriotică! Tocmai datorită acuității ideilor, cu riscul de a abuza de metoda descriptivă, vom expune tezele acestui manifest.

T. Popovici pornește de la factorii ce definesc viața spirituală a unui popor, „vorba, poezia și arta", ajungînd la limbajul muzicii, al cărui material general sînt „tonurile, scările, ritmul, mișcarea, armonia și instrumentele...". Cu ajutorul lor se poate exprima orice sentiment, „într-o formă cu totul generală". Cînd însă exprimarea muzicală vizează sentimentele unui individ care aparține unei națiuni, „materialul muzical reclamă o tratare specială", o combinare specifică a atributelor limbajului.

„Principiile speciale, după care materialul muzical trebuie aplicat în muzica națională, se cuprind în muzica populară. *În cîntecul popular este exprimată foarte lămurit firea poporului cu modul lui deosebit de gîndire și simțire, cu toate înclinările, suferințele și aspirațiile sale*". Așadar, Timotei Popovici indică modelul creației populare pentru a servi compozitorilor în alcătuirea partiturilor, căci conțin emblemele distinctive ale naționalității. În sprijinul aserțiunilor sale, apelează la afirmațiile a doi scriitori, germanul Marx și polonezul Mickiewicz, în care se subliniază valoarea cîntecului popular, bunăoară, „Cîntecul popular este nemurirea muzicii" ... „cuprinsul său e cuprinsul vieții poporului", citîndu-l pe Marx.

După limbă, muzica populară, constată Timotei Popovici, apare drept „... cel mai puternic factor național". Tonul său devine categoric și dramatic atunci cînd proiectează statutul culturii naționale, adînc implantată în existența națională, căci „... poporul lipsit de *idealul culturii naționale*, care mai ales în literatură, poezie și muzică împrumută sau imitează pe alții, renunță la existența sa națională".

În muzică, numai „principiul național" poate fi validat, deoarece despre o cultură muzicală proprie se poate vorbi numai atunci cînd „... muzica în sens artistic s-a dezvoltat pe baza muzicei populare". Mărturie în această privință poate fi afirmarea muzicii italiene, germane, franceze, ruse și norvegiene (suedeze, indică în mod greșit T. Popovici, avîndu-l în vedere pe E. Grieg), chiar și formele muzicale: sonata, simfonia și valsul, exemplu fiind cele ale lui J. Strauss.

Retrospectiva muzicii românești nu este favorabilă tezei că direcția națională ar apărea predominantă, prea masive sînt imitațiile. Din această cauză, principiul „artei pure", „clasice", nu se recomandă compozitorilor noștri, fiind o „... cale greșită", care a dus și duce la ignorarea muzicii naționale. Numai valorificarea cîntecului popular, care

trebuie așezat și la temelia educației muzicale în școală, poate conferi creației „artistice" esențele naționale. În consecință, se impune apelarea la substanța cîntecului popular pentru definirea „muzicii artistice" naționale care trebuie perfecționată și ridicată la înălțimea clasicismului.

Constatînd cu bucurie că, spre deosebire de o serie de popoare noi avem o creație folclorică vie și frumoasă, Timotei Popovici cere ca pe baza ei „... să înjghebăm cultura muzicală" care „... nu poate fi decît națională". Dacă muzicienii n-ar sesiza acest imperativ major, dacă s-ar abate de la calea „națională", paguba pricinuită ar fi dublă, apărînd ca o înstrăinare, echivalentă cu disprețul pentru cîntecul popular și, totodată, ca o piedică în afirmarea literaturii muzicale naționale. Mai mult, consideră că neglijarea muzicii „naționale" ar fi un păcat pe care generațiile ulterioare nu l-ar putea ierta.

Aprofundînd problema „înstrăinării", observă că e prezentă tocmai unde se cultivă mai insistent „muzica străină", identificată ca „nemțească-wagneriană". Cultivarea muzicii „naționale" nu înseamnă neglijarea muzicii universale, pe care odată o recomandă, recunoscînd că izolarea ar fi dezastruoasă, dar tonul său e vehement, categoric, recomandînd cultivarea restrînsă a valorilor străine. Altă dată propovăduiește ideea necultivării muzicii clasice, acuzînd de străinism factorii care nu s-ar conforma acestei orientări: „Această sentință aspră și dreaptă trebuie aplicată tuturor acelor personaje sau instituții care vîră cîntarea străină în inima Românului".

O asemenea poziție ce riscă să fie acreditată drept intolerantă este aproape unică în muzica românească. Ea necesită o înțelegere specială, fiind rezultatul nemulțumirii unor cercuri față de politica repertorială a Reuniunilor, temîndu-se că abordarea partiturilor semnate de compozitori universali ar anihila și altera gustul publicului, îndepărtîndu-l de muzica „națională".

O altă categorie de probleme pe care le ridică Timotei Popovici privesc dezvoltarea națională a muzicii noastre și gradul poluării de către influențele străine. Constată că, sub acest aspect, în Transilvania, Banat și Bucovina, elementul național apare evident în creație, în timp ce, în partiturile compozitorilor din celelalte zone este mai slab, fiind compromis de „romanțe și sîrbele țigănești". Literatura muzicală pe care o posedam în acel moment are caracter „străin", fiind „cosmopolită". Or, imperativele cer ca arta muzicală să fie națională, tinzînd spre „... *ridicarea culturii neamului prin cultivarea muzicii naționale*".

Analizarea fenomenului nostru muzical, în care Enescu nu apare menționat, continuată de Timotei Popovici, identifică valoarea operei muzicale prin gradul în care aceasta surprinde „... caracterul neamului". Dacă nu se ține cont de acest principiu, partiturile pot fi frumoase, dar în nici un caz, naționale.

Scanned with OKEN Scanner

Șansa izbînzii în această direcție este cunoașterea deplină a particularităților limbii și muzicii române. Limba, prin „prozodia, accentul și ritmul ei", are multe implicații în muzică, legătura acestor arte fiind indestructibilă. Dar cel mai important este cunoașterea însușirilor „... *specifice ale muzicei populare românești*", deoarece numai aceasta servește ridicării creației noastre artistice „... Numai pe urma cunoașterii temeinice a acestor însușiri, colaborată cu un *sentiment românesc*, curat și puternic, se pot crea opere de înaltă artă națională".

După ce Timotei Popovici denunță practica preluării atributelor specifice cîntecului popular românesc de către anumiți compozitori străini, adresează un îndemn celor interesați, pentru ca „... să adunăm și s-o ferim de pieire și de influența stricăcioasă a vremurilor viitoare". Arată că sub nici un motiv, cîntecul popular nu trebuie căutat și preluat de la orașe ori din zone în care „... neamul nostru este mai tare amestecat cu alte neamuri".

Un enorm merit are Timotei Popovici în indicarea răspicată a celei mai autentice zone din care poate fi preluat cîntecul, anume, satul, unde se găsește comoara muzicii țărănești. „Această muzică românească trebuie căutată la sate și cu deosebire acolo unde poporul este mai ferit de atingerea cu orice elemente străine. În coliba săteanului, în cîmpul înflorit și în lanurile aurii, în crîngul întunecos și în codrul frate de cruce, la munte și în poiana înverzită, în șezătorile fetelor și în horile de sărbători, unde nestingherit de nimeni își cîntă țăranul român suferințele și bucuriile sale, își varsă tot focul inimii lui curate — acolo găsim cîntecul românesc în toată curățenia și spiritualitatea sa sublimă. Acolo trăiește *doina strămoșească*".

Prevenind că și la sate se întîlnesc „corciri și înstrăinări" ale „sentimentului național", Timotei Popovici recomandă grijă pentru puritatea cîntecului cules. Nu se poate susține că în tot ce afirmă are deplină dreptate și nici că abordează probleme mai specifice, proprii gîndirii teoretice. Atunci cînd o face, emite teze discutabile, dacă nu chiar eronate. Bunăoară, consideră că Iacob Mureșianu nu a găsit metrul potrivit pentru notarea unei *Ardelene* (*Musa Română*, 4, iunie 1906, p. 49) în 3/4, ori, s-ar fi cerut 2/4, ceea ce, de asemenea, nu sesizează măsura adecvată.

Cu toate acestea, Timotei Popovici etalează principii pertinente, într-o strategie fermă, concepută metodic, semnalînd și proiectînd direcțiile creației noastre muzicale care, în viziunea sa clară, nu putea fi decît națională.

Ecoul acestor teze nu-l putem repera, neavînd reacții, opinii nemijlocite. Probabil, publicarea în anii viitori a scrisorilor muzicienilor români, și nu numai, va răspunde acestei chestiuni. Cert este că asemenea idei vor apare în anii următori după 1907, inclusiv în alte materiale semnate de Timotei Popovici. Neîndoios, importanța principiilor este remarcabilă, formulînd postulatul artei muzicale naționale!

Scanned with OKEN Scanner

ORIGINALITATEA CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC VĂZUTĂ DE COMPOZITORI

Reflecțiile asupra muzicii populare converg înspre ideea bogăției modalităților ei de manifestare, stîrnind admirație pentru vitalitatea și puterea de supraviețuire. Paginile anterioare conțin suficiente elemente care să nu mai facă necesară reluarea, fie și variată, a unor asemenea idei. În schimb, se cuvine să abordăm problema originalității muzicii populare românești, deoarece, felul în care a fost văzută nu numai că merită atenție, fiind un dat istoric ce necesită și unele precizări.

Distingem două modalități în înțelegerea fenomenului specificității naționale al cîntecului popular românesc: a) compozitori care privesc produsul muzical al creativității populare ca pe un bloc compact, unitar, în care nu se sesizează elemente alogene și b) compozitori care consideră că, în pofida pregnanței specifice a ei, muzica populară românească poartă însemnele influențelor datorate popoarelor vecine cu care a intrat în contact. Deci, compozitori care caută influențele pentru a le evita.

Curios, în această privință se creează impresia că cei ce găsesc influențe sînt compozitorii care cunosc tangențial muzica populară, în timp ce acei care o trăiesc intens, prin mediul comun, mediul din care provin, cel sătesc, nu se lansează în semnalarea contaminărilor. Să fie acesta rezultatul imposibilității de abstragere, în timp ce, pentru cealaltă categorie, o obiectivare, o distanțare ce permite sesizarea atributelor străine? Important e că procesul apelării la stratul folcloric presupune nu numai familiarizare dar și o cunoaștere de natură științifică, ceea ce permite o mai judicioasă selectare a materialului după criteriul etnicității. În această operație, studiul comparativ e esențial. Din păcate, nu s-a mers atît de departe, nici una din opiniile formulate în problema elementelor proprii sau improprii cîntecului și jocului românesc nu s-au edificat pe date științifice, ci pe intuiție, rămînînd în stadiul unor păreri, niciodată demonstrate cu probe concludente. Cu o asemenea metodă senzorială, adevărul obiectiv nu putea ieși la suprafață. Cu toate acestea, ca istorici, sîntem datori să le inventariem, deși acoperirea, deci greutatea lor, e relativă.

Cercetarea tonalității cîntecelor poate indica originea sau, mai degrabă, influența exercitată asupra lor. Astfel, se va constata că unele cîntece poartă atribute occidentale, altele orientale și, în sfîrșit, uneori cîntecul nefavorizînd nici un fel de asociațiuni[177].

[177] Kiriac, D.G. *Cîntecul popular și tonalitatea*. În: *Gazeta artelor*, I, 8, 15 decembrie 1902, p. 3.

Ed. Caudella, în 1910, referindu-se la gama orientală care e la temelia muzicii românești, arată că, cu unele modificări e aceeași și în „muzica rusească, ungurească, polonă, turcească, armenească, ovreiască“[178]. Evident, afirmația e pe cît de generală pe atît de imprecisă.

În cîteva interviuri, George Enescu face afirmații asupra naturii muzicii populare, deși încearcă să-și ia măsuri de precauție prin ideea că „muzica românească (populară, bănuim n.n.), e complexă, foarte întunecată încă, în fașă“. Complexă da, „întunecată“? Nicidecum, doar pentru cei care nu o cunosc, iar „în fașă“ era, poate, creația simfonică despre care fusese rugat să vorbească. Cele ce urmează, privesc muzica populară: „E o compoziție din muzica arabă, slavă și ungară, posedînd însă și o atmosferă proprie ce n-o găsești în muzica altor popoare: e adevărat —, o atmosferă căreia nu-i pot da o caracterizare expresivă. Aceste influențe străine sunt prea vădite, ca să fie negate“[179]. Zonele de influențe sînt precizate prin turcească în Muntenia, rusească în Moldova și ungurească în Transilvania. Considerîndu-le dialecte muzicale, deci în muzica noastră ar exista doar trei dialecte, el avertizează „să nu se sperie nimeni“, deoarece „din toate... izvorăște însă o individualitate proprie, o repet“.

Așadar, sesizînd respectivele influențe și zone de influență, chiar la modul mult prea general și nediferențiat, G. Enescu subliniază cu stăruință nota proprie, românească a muzicii noastre. E interesantă preocuparea aceasta, deoarece îl prezintă în ipostază de cercetător, de muzician frămîntat de o anumită problemă, pentru lămurirea căreia avea ca elemente: melodii pe care le fredona, un joc moldovenesc, ce i se părea slav și o melodie grecească, ce i se părea că e o doină românească. Și acum „... ce e românesc și ce nu e românesc? Mie mi-e așa de greu de spus![180]“. Totodată, Enescu consideră că li se cuvin lăutarilor, care erau, după el, țigani, recunoștință, deoarece ne-au păstrat cîntecele, „comoara pe care abia acum o prețuim“[181].

Revine la această teză după cîteva luni, în toamna anului 1912 cînd, C. Banu, luîndu-i un interviu ca să confirme dacă în discuția cu I. Borgovan a susținut că n-avem muzică națională, G. Enescu confirmă, deși nu afirmase niciodată așa ceva ci doar că „... nu se poate susține că muzica noastră populară are un caracter bine definit național. Însăși doina noastră nu este decît un amestec de motive arabe, rusești și ungurești“. Și spre a fi convingător, recurge la exemple, intonînd o „arie națională“, pe care o consideră „arie arabă“, apoi un alt cîntec ce părea românesc, dar era grec. Enescu arată că mai multe piese din colecția *Trente Mélodies populaires de Grèce et d'Orient* (1876) de L. A.

---

[178] Caudella, E. *Cîteva mici lămuriri.* În: *Arta română*, Iași, III, 10, decembrie 1910, p. 75.

[179] Borgovan, I. *La Gheorghe Enescu.* În: *Luceafărul*, Sibiu, XI, 15, 8 aprilie 1912, p. 288.

[180] Idem, ibidem.

[181] Idem, ibidem.

[182] Șerban, Al. (Banu, C.) *Muzica românească.* În: *Flacăra*, op. cit., p. 1.

Bourgault—Ducondray se aseamănă cu cîntecele populare românești[182]. Explicînd contingențele, susține că în muzică s-a petrecut același fenomen ca și cu „ființa noastră etnică", care a asimilat sînge din neamurile conclusive. Muzica a „... păstrat accente, răsunete, influențe din cîntecele altor popoare". Fondul muzicii românești e oriental.

G. Enescu recunoaște esența originală a cîntecelor populare românești, care poate fi caracterizată printr-o notă expresivă: „tristețea, chiar în veselie" sau un „dor nelămurit, dar adînc mișcător".

Deși Enescu și-a admonestat interlocutorul prin „... poți să-mi atribui orșice fel de idei", totuși, tezele despre originalitatea muzicii românești și influențele încorporate revin în două interviuri, ceea ce conduc spre o concordanță. Prezența unor influențe nu reprezintă decît mărturia unui proces genetic și etnic ce se poate repera în orice cultură muzicală orală. După cum am primit influențe, la fel am și oferit, ceea ce presupune un circuit normal într-o comunitate umană dintr-un perimetru cultural. Proiectînd influențele, Enescu nu a făcut altceva decît să indice că e preocupat de aflarea cuantumului de autenticitate românească în muzica țării sale, pe care o va descoperi și mai mult în anii următori. Că lucrurile stau așa, o arată nu numai creația sa de maturitate, dar și cuvintele dintr-un interviu luat în 1916, în care, revenind la specificitatea etnică a unuia dintre genurile muzicii noastre, după ce a intonat melodii „musulmane, arabe, siciliene, spaniole, grecești, ucrainiene", remarcăm lărgirea perimetrului ca și absența ariilor ungurești și rusești, G. Enescu a conchis că în doină se răsfrîng, pe lîngă motivele orientale, un „ceva" pe care nu-l poate defini, dar care imprimă, „nuanța specifică melodiei noastre populare"[183]. Astfel, prin negație sau prin comparație, autorul *Poemei Române* ajunge să identifice, fără a o putea formula prin cuvinte, esența determinată a individualității noastre muzicale.

S-a văzut că Enescu avertiza că prin detectarea influențelor străine în cîntecul popular comite un act grav, pe care unii nu-l vor accepta. Adevărul e că fenomenul sesizat nu e un semn de slăbiciune, ci un indiciu al asimilării și cristalizării, într-un angrenaj cultural complex, ce probează, la urma urmelor, cît de originale și pregnante sînt atributele ei. În anii următori, G. Enescu nu va mai profera asemenea idei, părerile sale despre muzica populară fiind mult mai circumscrise și mai ferm canalizate către recunoașterea datelor de necontestat ale originalității românești. Mai mult, va susține că niciodată n-a declinat originalitatea muzicii populare românești[184].

Opiniile lui G. Enescu au fost îmbrățișate, cum se va vedea, ad literam, de alți muzicieni, preluîndu-le necritic. Au fost însă și muzicieni care au luat cu strîngere de inimă act de considerațiile lui Enescu, neașteptîndu-se la afirmații suspicioase, care aruncau semne de îndoială asupra naturii românești a muzicii populare. D. G. Kiriac, intero-

[183] Cleante. *Psihologia creațiunei artistice*. art. cit., p. 2.

[184] Ghibu, Onisifor. *De vorbă cu maestrul G. Enescu despre muzica românească*. În: *Universul*, 54, 10, 11 ianuarie 1937.

gîndu-se asupra raţiunii care l-a făcut pe Enescu să facă asemenea mărturii, ajunge la concluzia, în însemnări rămase în manuscris, că numai iscodiri de esenţă savantă asupra „originii" muzicii populare l-au putut conduce la asemenea idei: „Cîntecul popular se simte, nu se judecă. Maestrul Enescu l-a simţit bine şi frumos cînd a scris *Pastorala Română*, *Rapsodiile*, şi nu l-a putut judeca cînd a scris (a afirmat în interviu n.n.) că nu există. L-a avut în mînă, l-a simţit, l-a pipăit, l-a mînuit. Cum se poate să zică că nu există? Altceva poate că a vrut să spună. O fi vrut să-i caute originea. Dar aceasta e lucru greu, originea lui e legată de originea cîntecului popular din Europa întreagă. Evoluţia lui e strîns legată de evoluţia civilizaţiei. Naşterea lui e aceeaşi cu naşterea poporului — chestie de istorie. Diferenţierea lui depinde de multe: de sufletul poporului (chestie de psihologie), şi prin urmare de originea poporului, de rasă, de influenţele vecinilor, de climat etc. E în strînsă legătură cu limba în ce priveşte cîntarea cu cuvinte, şi depinde de gradul de entuziasm şi vioiciune al lui în ce priveşte danţurile"[185].

George Dima lansează ideea unităţii stilistice a muzicii româneşti, nesesizînd deosebiri esenţiale între melodiile populare din Transilvania şi celelalte provincii româneşti. Probabil, înflăcărat de Enescu, G. Dima e de părere că muzica populară a fost, în decursul timpului, imprimată de muzica vecinilor. „În muzica noastră, ca şi în limbă, găsim multe elemente orientale, slave şi ungureşti, dar aceste influenţe nu i-au putut schimba caracterul ei naţional"[186]. Compozitorul transilvănean crede că trăsăturile muzicale specific româneşti compozitorii le au în sînge şi le imprimă, uneori fără să vrea, în partiturile ce nu-şi propun etalarea etnicităţii, idee ce însuşi Enescu o formulase atunci cînd arătase că unii critici francezi au simţit în muzica sa, chiar şi cea în care nu a surprins datele melodiei populare, o atmosferă orientală, românească. Făcînd referinţă la teza enesciană, G. Şorban pomeneşte elementele slave, turceşti şi ungureşti, încercînd să le concretizeze, destul de imprecis şi gratuit, prin avansurile slave, asupra melodiei, cele turceşti în gamă, iar în ritmuri, cele ungureşti[187].

Curios, fără modificări, ideea muzicii româneşti contaminată de elemente orientale, ruse şi ungare se perpetuează, în timp, revenind, în 1914 şi 1916, şi în concepţia lui I. N. Otescu, care distinge cu dificultate partea pur românească. Se desprinde din spusele sale o mare confuzie, împrumutată, desigur, dar care atestă o mentalitate impersonală, şi de ce nu superficială, pe care o vor manifesta şi alţi muzicieni în 1920. Deşi constată o triplă influenţă el vorbeşte, în 1914, de „partea pur românească" exprimată prin „fragmente curate", neafectate de influenţe.

---

[185] Moisescu, T. *Prefaţă*. D. G. Kiriac. *Pagini de corespondenţă*. Bucureşti, Edit. Muzicală, 1974, p. 13.

[186] Codru, T. (Tăslăuanu, C.) *Muzica românească. De vorbă cu d-l G. Dima*. În: *Luceafărul*, XXII 6, 1913, p. 20 şi *Convorbire cu I. N. Otescu*. În: *Rampa*, III, 648, 2 martie 1914, p. 2.

[187] Şorban G. *Muzica la români* (II). În: *Românul*, Arad, V, 9, 22 decembrie 1915, p. 2.

E adevărat însă că admite... „poate greşim", deoarece erau insuficiente cercetări şi studii asupra muzicii populare, el cunoscîndu-le doar pe cele ale lui Kiriac şi Bartók[188]. A. Zirra sesizează în muzica populară accente greco-romane, slave (ruseşti) şi turceşti[189]. Lui D. Cuclin îi aparţine conceptul că, de fapt, muzica populară nu e altceva decît moştenirea pe care ne-au lăsat-o dacii[190].

Maximilian Costin are curajul să înfrunte părerea că muzica românească comportă numeroase elemente slave, turceşti şi ungureşti, subliniind că „melodiile populare de pretutindeni au asemănări", exprimînd sentimente simple. Cele româneşti preferă: dorul, nostalgia, tristeţea, consolarea, resemnarea. În mod cert, în creaţiile populare româneşti nu se vor repera niciodată „veselia întreagă, sălbatică" a unui ceardaş ori căzăcească[191].

Şi A. Alessandrescu, care preia teza influenţelor, susţine cu tărie păstrarea caracterului specific naţional al muzicii populare pe care îl consideră mai limpede precizat în compartimentul melodic şi poate mai puţin în cel tonal şi ritmic[192].

Cînd T. Brediceanu tratează problema etnicităţii muzicii româneşti în 1927, inevitabil ajunge la chestiunea fundamentală, dacă există o muzică populară românească, şi consideră ca greşită poziţia ce infirmă nota originalităţii din cauza influenţelor. Admiţînd, în principiu, unele aspecte comune cu „popoarele orientale", el accentuează însă existenţa unui caracter specific, diferenţiator, propriu numai muzicii româneşti. Mai mult, arată că sînt ţinuturi în care ele apar, mai ales în zonele limitrofe. Admiţînd influenţele, T. Brediceanu nu ezită să remarce că sînt reciproce, că am luat, dar am şi emis influenţe şi, totodată, deşi nota caracteristică, românească, e comună, distinge diferenţe, bunăoară, în doina din nordul Transilvaniei, Sălajului, Sătmarului, Maramureşului, Banatului[193]. În fond, ceea ce deosebeşte muzica populară românească de cea slavă, turcă, ungară, şi, acest fenomen e limpede, se constituie în determinantele sale specifice. Pentru un avizat, familiarizat cu sonoritatea cîntecului ori jocului popular, o melodie românească e altă entitate decît una orientală, chiar şi atunci cînd comparaţia se face recurgînd la piesele contaminate, influenţele fiind dominate, asimilarea avînd puterea de a încorpora procedeele venite din afară. O confirmare a acestor adevăruri a dat-o dirijorul şi compozitorul Oscar Nedbal, care infirmă ceea ce i se spusese de către unii, anume că „... muzica românească e aceea a ţiganilor unguri. E fals! Cum e fals că ţiganii sînt interpreţii muzicii româneşti. Aveţi în muzica dumneavoastră naţională motive extrem de originale şi de caracteristice". Fiind familiarizat cu motivele

---

[188] Marius, G. *Muzica românească*. În: *Muzica*, I, 1, 1 ianuarie 1916, p. 10.
[189] Zirra, Al. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 102.
[190] Cuclin, D. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 113.
[191] Costin, M. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3 ianuarie 1920, p. 110.
[192] Alessandrescu, A. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 115.
[193] Brediceanu, T. *Motivul muzical în creaţia populară*. În: *Scrieri*, op. cit., p. 58—59.

cehe, nemțești și unguresti, preluînd numeroase motive, O. Nedbal e convins că cele românești sînt inconfundabile, deoarece „... rar mi-a fost dat să văd atîta originalitate în trecerea de la o gamă la alta ca în muzica dumneavoastră“[194].

Pentru Timotei Popovici puritatea muzicii românești e condiționată de căutarea ei acolo unde nu sînt lăutari țigani, „elemente reproducătoare și nu producătoare“. Mai mult, e convins că studiile muzicale, oricît de înalte și îndelungate, nu acordă drept nimănui să vorbească despre muzica populară în necunoștință de cauză, ba „chiar să o nege“. Singurii avizați să o facă sînt „... aceia cari au studiat-o la izvor nu prin grădinile publice și halele de bere din capitală ori din alte orașe“[195].

Foarte interesante ne apar opiniile lui G. Șorban, din 1914, formulate în corespondența cu T. Brediceanu, în direcția originalității, dezvăluind o distanțare față de stilul și platforma susținută de I. Mureșianu și G. Dima. Vorbind de „melodica românească“ ce se cere aprofundată și bine cunoscută, G. Șorban găsește că predecesorii au cultivat „motivele străbătute la orașe și ultrauzate, fără a-și lua osteneală să aducă ceva nou pe piață!“ Merge atît de departe, încît îl acuză pe G. Dima pentru finalul din *Hora*, pe Dima pe care-l admira și prețuia poate cel mai mult, că „... nu știe îndeajuns graiul neaoș românesc în muzică!“ Contrariat de opoziția nefavorabilă muzicii noastre, între gradul cunoașterii muzicii populare și instruirea compozitorilor care se află întotdeauna în dezacord, se interoghează ... „De ce oamenii noștri cu frumoasă pregătire ... nu pot nimeri tonul senin românesc, care-l nimerește un I. Vidu (cu foarte puțină pregătire) și care ton merge de-a dreptul la inimă!?“

Concluzia lui G. Șorban e categorică și profetică „muzica românească cultă o va face acela care va cunoaște temeinic cîntecul popular, dar va ști și carte! Una fără alta nu merge. Nu se începe ziditul casei de la acoperiș, dar nici viață nu poate avea o muzică națională lipsită de rădăcini adînci în folclorul național ...“[196].

De fapt, părerile despre muzica populară și originalitatea ei, uneori confuze și senzoriale, nu fac decît să demonstreze că muzicienii creatori încep să-și pună probleme în această privință și, mai curînd sau mai tîrziu, răspunsurile vor fi la obiect. De asemenea, culegerile de folclor existente nu par să fi contribuit la clarificarea nebuloaselor, privind autenticitatea românească, lipseau cercetările comparative și studiile care să vină cu idei teoretice, analitice și sintetizatoare. Neclaritatea existentă, lipsa unui consens științific asupra melodiei populare a fost de natură să întîrzie abordarea frontală în creație a specificității, în ceea ce avea mai pregnant, mai sfînt și mai caracteristic. Cu toate acestea, existau destui compozitori, alții sau aceiași, care s-au pronunțat.

---

[194] * * * *Oscar Nedbal povestește*. În: *Rampa*, II, 740, 11 aprilie 1920, p. 2.

[195] Popovici, T. *De la Sibiu*. În: *Izvorașul*, I, 16—18, mai 1920, p. 6.

[196] Zamfir, C. *Documente inedite privind prietenia dintre G. Șorban și T. Brediceanu*, op. cit., p. 273.

care au compus lucrări, inclusiv din categoria celor axate pe melosul popular, indiferent în ce manieră era tratat, astfel că, mersul muzicii noastre era constant, înscris pe o axă ascendentă. Fără teoretizări, creaţia avansa mereu, impunîndu-se prin entităţile naţionale, dar nu numai, pe care le formula. Căutarea etnicităţii, prin aflarea exactă a componentelor specifice, indiferent cît de limpede şi de exacte erau, nu reprezintă altceva decît perpetuarea procesului de coagulare al profesionismului în creaţie, prin încorporarea, deci cunoaşterea, tuturor parametrilor constitutivi. Chiar fără a fi detectat în profunzime şi complexitate specificul naţional, cîntecul popular devenise o realitate ce, finalmente, era tocmai chintesenţa sa definitorie.

CONCEPŢII ASUPRA MODALISMULUI

Pentru cristalizarea stilului naţional al muzicii româneşti, de o însemnătate covîrşitoare era găsirea corespondenţelor armonice şi contrapunctice deduse din organizarea monodică a cîntecului popular. Primele licăriri componistice, mai corect, primele transcrieri ori transpuneri ale melodiei de factură populară pe portative au vizat găsirea centrului care să asigure încadrarea într-un sistem tonomodal. Au urmat apoi, încadrările conform principiului tonalităţii, care ofereau unele avantaje, mai ales de ordin scolastic, doctrinar, dar nu rezolvau corespunzător problema autenticităţii, deoarece dispunerea melodică era modală ori rezolvarea armonică tonală. Neconcordanţa aceasta a făcut ca melodiile populare să-şi piardă o parte a cuantumului de franchete şi culoare. Cu timpul, unii muzicieni au recurs la abateri de la normele tonale stricte, introducînd soluţii ce facilitau o anume libertate ce nu reprezenta altceva decît tentative de apropiere de principiile modale. Carol Miculi, A. Flechtenmacher, dar mai ales G. Musicescu şi I. Mureşianu au fost muzicienii care au înţeles că în escaladarea sentimentului naţional în arta sonoră trebuie căutată identitatea modală, deoarece numai acesta oferă cheia surprinderii autenticităţii spiritului cîntecului poporului. Nu poate fi omis E. Mandicevschi care, în 1880, compusese *Liturghia nr. 1*, recurgînd la vechile game bisericeşti. Arătînd că doricul, ionicul, mixolidicul, frigicul sînt moduri care conferă muzicii un caracter cu totul diferit de modurile muzicii moderne, E. Mandicevschi apare ca unul dintre primii noştri muzicieni preocupaţi de structura modală! Este adevărat, a căutat-o în cîntările bisericeşti tradiţionale, din Nordul ţării, în cîntările bucovinene, nu însă şi în melodiile populare, care, evident, nu corespundeau cadrului dat. Mai mult, a identificat structura muzicii sale şi în melodia medievală a coralelor germane... Cu toate acestea,

Eusebie Mandicevschi a intuit calea specificității modale prin game vechi bisericești, ceea ce trebuie consemnat ca atare[197].

Cum erau practicieni, precursorii nu au formulat reguli și argumentări teoretice, însă Gavriil Musicescu, acuzat în public că ignorează legile elementare ale tonalității, a recurs la explicații teoretice, fiind astfel cea mai importantă personalitate care a militat pentru impunerea gîndirii modale în creația noastră. Așadar, precursorii, prin Musicescu, au marele merit de a descoperi, a se citi *teoretiza*, dimensiunea modală a profesionalismului muzical românesc. Aceasta s-a întîmplat în 1885 cînd publică, în *Arta* (Iași), II, 7, 1 ianuarie 1885, p. 52, trei melodii: *Văleanca, Vine știuca de la baltă* și *Moșulică*, față de care Gheorghe Scheletti, în numărul următor, publică scrisoarea *Relativ la cîntecele naționale*, unde își pune întrebarea dacă autorul transcrierilor recunoaște „tonul fundamental" în muzică? În numărul următor, Gh. Scheletti arată că „semnele tonalice sînt greșite"[198].

Nu am relua această problemă dacă G. Musicescu însuși nu ar fi reluat-o în 1901[199], arătînd cît de greu i-a fost să demonstreze că melodiile naționale au o structură a lor, nefăcînd parte din „... gamele moderne, ci din cele vechi"[200]. În consecință, ortografia lor muzicală era conform gamelor vechi, deci, modul minor nu deriva din eolic ci din doric, treapta a II-a, ca în cazul minorului melodic. *Moșulică*, sau din ciclul *12 Melodii Naționale* (1889) cîntecul *Foaie verde foi de nalbă* (în cazul căruia Scheletti observa că deși e în *re* minor, nu are la armură *si bemol*). G. Musicescu stăpînea bine literatura muzicală a Renașterii și Barocului, arătînd că pe atunci compozitorii foloseau, la armură, pentru minor, un bemol mai puțin[201].

Consecvent metodei preconizate, G. Musicescu a armonizat cîntecele populare conform principiilor modalismului diatonic, aplicînd în mai mare măsură modalismul derivat din modurile bisericești, urmărind eficacitatea expresivă a înlănțuirii netradiționale. Pe linia indicată de muzicianul ieșean s-au angajat compozitorii corali, începînd cu Vidu, Kiriac, ceea ce înseamnă că a inaugurat o direcție, recunoscută, ani în șir, doar în genul menționat, ca, ulterior, să fie preluat și de reprezentanții compartimentului simfonic. Evident, modalismul în viziunea lui Musicescu nu era o manieră și nici nu avea o sferă foarte largă, absolutizînd procedeele de armonizare, de îndată ce se amestecau cu înlănțuiri de cea mai probă origine funcțională-clasică. Teritoriul investigat de Musicescu a fost destul de limitat, cu toate acestea suficient pentru a

---

[197] Breazul, G. *Eusebiu Mandicevschi*. În: *Pagini de istoria muzicii românești*. București, Edit. Muzicală, 1966, p. 389.

[198] Breazul, George. *Gavriil Musicescu*. București, Edit. Muzicală, 1962, p. 57.

[199] Musicescu, G. *Cîntările bisericești și muzica poporană*. În: *Arhiva*, Iași, XII, 7—8, iulie-august 1901, p. 314.

[200] Musicescu, G. *Revizuirea cîntecelor populare*. În: *Arta*, Iași, II, 9—10, p. 1—5.

[201] Breazul, G. op. cit., p. 58.

declanșa o orientare ce favoriza afirmarea pregnantă a ethosului muzical românesc.

O intervenție convingătoare o datorăm lui A. Podoleanu care, într-o scrisoare deschisă, adresată lui Ed. Wachmann, pledează pentru a se valorifica, prin armonizare, melodiile psaltice existente sau folosirea lor ca pretext de inspirație, pentru a face și compozitorii români ceea ce, la timpul lor, au făcut Palestrina și creatorii occidentali. Cel mai important lucru era însă păstrarea glasurilor bisericești, deoarece ele marchează factorul tradițional și tipic. Principiul pe care-l ridică Al. Podoleanu la rang de lege este identic cu cel propovăduit de către G. Musicescu, anume, melodia, indiferent cum e, poate și trebuie să fie armonizată prin atribute de aceeași factură stilistică. Iată și principiile pe care le recomandă A. Podoleanu: a) se vor folosi cele opt glasuri ale psaltichiei pentru compoziții și nu cele două moduri majore și minore; b) se vor menține caracteristicile muzicii tradiționale, prin valorificarea mișcărilor stihirarice, papadice și irmologice; c) vor fi folosite doar „facerile", adică formulele melodicii bisericești, renunțînd la orice reminescență a cîntării populare; d) vor fi antrenate și celelalte procedee chemate să confere culoare locală ca, spre exemplu, modul de execuție, ornamentația, izvorul, endofonul . . .[202]

În felul acesta se opta, într-un fel extrem de interesant, pentru componentele arsenalului tehnic și tradițional, cu prioritate pentru indiciile sintaxei modale, respectiv a celor opt glasuri, respingîndu-se funcționalismul major și minor. Convingerea lui A. Podoleanu era că numai în acest fel se va putea afirma arta muzicală modernă în România, desigur, în genul cîntării bisericești. Nimic despre armonizare. Să fi avut în vedere doar cîntarea monodică? Probabil că fiind vorba despre muzica de tip coral, ea era subînțeleasă.

Unul dintre cei mai avizați, mai convinși partizani al armonizării modale, D. G. Kiriac, consideră că factorul indubitabil care poate indica ceva precis în constituția cîntecului popular este numai tonalitatea, gamele. Nu se știe niciodată cine a creat o melodie și nici cînd, dar în schimb se poate detecta „. . . forma, tiparul", . . . adică aluatul „materialului sonor" din care e conceput. Tocmai aceste scări diferă în cîntecul popular românesc, față de muzica artistică de azi[203]. Modalismul fusese afirmat și în propunerea lucrării *Cîntecul popular românesc* înaintată în 1897 autorităților: „Polifonia aplicată la vechile game și cele orientale, astăzi, este o chestiune dezlegată de către marii maeștri. Norvegianul Ed. Grieg și compozitorii de renume ruși au explorat mult terenul acesta"[204].

---

[202] Podoleanu, A. *Cîntarea bisericească.* În: *România Muzicală,* XI, 6, 15 martie 1900, p.

[203] Kiriac, D. G. *Cîntecul popular și tonalitatea.* Art. cit., p. 3.

[204] Kiriac, D. G. *Către Ministerul Instrucțiunii Publice.* În: *Kiriac, D. G. Pagini de corespondență,* op. cit., Ed. îngrijită de T. Moisescu. București, Edit. Muzicală, p. 303.

În forma mai dezvoltată din 1898 a *Schiței pentru Cîntecul popular românesc*, D. G. Kiriac arată limpede că melodiile populare sînt constituite pe principiul modurilor și gamelor vechi, deci teza lui G. Musicescu, și presupune existența mai multor tonalități, curios, după zonele de influență: antică, modernă, românească, rusă, asiatică etc. Era important să se determine corect tonica și dominanta, iar sensibila nu avea mare importanță mai demult. După el, există „micul și marele sistem de scări". Propune studierea tetracordului și pentacordului, a modulațiilor, dar mai deosebit „cromatismul oriental a cărui aplicare o găsim în doinele noastre"[205]. Finalmente, și D. G. Kiriac vorbește că „savoarea și expresia" cîntecelor noastre profane și religioase nu poate fi redată în diversitatea și bogăția lor prin sistemul tonalităților majore și minore, ci numai prin modurile muzicii vechi și gamele cromatice și orientale. Cunoscător și al muzicii franceze contemporane, în care se manifesta un interes vădit către modalism și organizarea sonoră pe sisteme nonoctaviante, pe șiruri de tonuri întregi, pe structuri de cvarte, D. G. Kiriac a preluat unele atribute, mai concret, modurile nonoctaviante, ca în *Am umblat pădurile*, interpretat de G. Breazul ca fiind „mod neocromatic *Re*, din frigicul elin (doricul medieval), căruia îi este alterată, coborîtor, treapta a V-a, precum și, de asemenea coborîtor, treapta a II-a din octava superioară"[206]. D. G. Kiriac, după G. Breazul, este adeptul armonizării „neomodale", care pornește de la ideea proiectării melodiei din care se extrag agregatele armonice care se completează prin elemente ritmice și metrice derivate întotdeauna din cîntecul popular. Modalismul era în opinia conducătorului Societății *Carmen* un indiciu al vechimii cîntecelor populare, ilustrată de modul dorian (nu fără accidenți), hipodorian (*la* minor fără sensibilă), frigicul elin (*re* fără bemol). Din acestea rezultă particularități modale tipice melodiei populare: „sexta dorică, cvarta lidică, subtonica, folosind cadența plagală"[207].

În partiturile lui George Enescu, începînd cu *Poema Română*, în *Rapsodia Română nr. 1*, în *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* se întîlnesc ipostaze variate ale unor game naționale, inclusiv nonoctaviante și cromatice, asupra cărora vom insista mai tîrziu, demonstrînd că Enescu se situa în prima linie, nu teoretic ci practic, în aflarea și utilizarea celor mai adecvate structuri modale pentru determinarea sonoră a specificului românesc. Prezența gamelor orientale a fost sesizată de contemporani, Enescu fiind elogiat că a înțeles faptul că românii erau orientali în muzica lor, „gama națională pe care mulți o disprețuiesc capătă un farmec și mai mare în cele două rapsodii . . ."[208]

---

[205] Idem, p. 310.

[206] Breazul, G. *D. G. Kiriac*. București, Edit. Muzicală, 1973, p. 111; a se vedea și Herman, Vasile. *Formă și stil în noua creație românească*. București, Edit. Muzicală, 1977, p. 51, care apelează la același exemplu, fără să-l citeze pe G. Breazul.

[207] Breazul, G. op. cit., p. 121.

[208] Ventura, Gr. *George Enescu*. În: *Revista idealistă*. I, Tom I, 1, 14 martie 1903, p. 189—190; Firca, C. L. *Direcții în muzica românească, 1900—1930* București. Edit. Academiei R.S.R., 1974, p. 17—34.

Tonalitățile arhaice, titlul unui material datorat lui I. Bohociu, aflat la studii la Leipzig în momentul elaborării, este axat pe teoretizarea fazelor parcurse pînă la gama dublu minoră, care e adecvată muzicii noastre. Formele cele mai vechi de organizare sonoră le află în cultura chineză și japoneză, unde sesizează game arhaice ale căror sunete, grupîndu-se, alcătuiesc această hexatonie: *mi-fa-la-si-do-mi*. Ele stau la baza modurilor antice grecești și medievale bisericești, mai exact, a gamei frigiene. Centrul gravitațional al demersului său e „o gamă uriașă", întîlnită în muzica populară slavă, la unguri și, prin excelență, în muzica românească, gamă pe care sînt bazate toate doinele, cunoscută sub denumirea *Zigeunertonlieder*, gama țigănească, de care Liszt și Rubinstein s-au servit în diferite creații, fiind prezentă și într-o sonată de Mozart[209]. S-ar putea numi gama frigiană alterată: *mi-fa-sol diez-la-si-do-re diez*. Diferența dintre tonalitatea arhaică și această gamă „țigănească" rezidă în treptele 3 și 7, care sînt frigiene, alterate. Judecînd prin prisma tonalității apusene, e o gamă cu două sensibile și două tonici, o gamă dublu armonică (*mi* și *la* minor). Pentru armonizare, e necesară tratarea treptelor cromatice ca fiind trepte reale. Acordurile ce se vor naște vor fi „curioase" pentru muzica națională[210]

I. Bohociu simte nevoia teoretizării gamei „doinelor" românești pe care nu o diferențiază decis, semnalînd-o și în alte culturi, recurgînd pentru aceasta la un excurs istoric, ancorînd-o în vechime. Datînd din 1903, această incursiune teoretică trebuie avută în vedere, deși nu a fost prea fermă în deducerea apartenenței, deoarece, întîlnind-o și la alte popoare, se naște întrebarea cum putea fi și a românilor sau, chiar așa, toate popoarele acestei zone au o tonalitate comună? Nu vom mai continua, pentru că interogația următoare ar atinge problema: dacă există o singură „tonalitate" atotcuprinzătoare pentru paleta bogată a cîntecelor populare de la noi. Dar și numai faptul că a semnalat, cu o oarecare șovăire, existența unei game, atribuită și muzicii românești, era un pas în cristalizarea unei teorii a modurilor cîntecelor populare.

În anii următori devine tot mai clar că există modalități specifice de organizare sonoră, ceea ce contribuie la intensificarea căutării modalităților proprii. V. Braniște vorbea, în 1908, foarte apăsat în acest sens: „Muzica națională românească are o singură temelie sănătoasă, pe care se poate construi clasicismul artei naționale românești și aceasta e necunoscuta comoară de melodii și accente, *gama specifică* (sublinierea noastră) și stilul particular al cîntecelor și jocurilor poporului nostru"[211]. O mai desfășurată etalare, dar numai prin exemple, o propune M. Mărgăritescu în 1908, susținînd că pentru cîntecul de dragoste nu sînt caracteristice tonalitățile majorului modern. Doar în melodiile mai

[209] Bohociu, I. *Tonalitățile arhaice*. În: *Gazeta artelor*, II, 25, 1 iulie 1903, p. 2—3.

[210] Bohociu, I, Art. cit., ibidem.

[211] Braniște, V. *Ciprian Porumbescu*, Lugoj, 1908, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

recente se întîlnesc, prima frază fiind în major, a doua în minor (terța inferioară).[212]

Iată configurația gamelor indicate de M. Mărgăritescu pentru cîntecele populare, fără să le nominalizeze ori comenteze:

re-mi-fa-sol-la-si-do-re — modul doric

re-mi-fa-sol diez-la-si-do-re — același mod cu treapta a IV-a alterată suitor.

do-re-mi-fa-sol-la-si bemol-do, gamă majoră cu treapta a VII-a coborîtă suitor.

do-re diez-mi-fa diez-sol-la-si bemol-do, gamă majoră cu treapta a II-a și a IV-a urcate, a VII-a coborîtă.

mi-fa-sol diez-la-si-do-re diez-mi, gamă cromatică orientală, sau frigicul cu treptele a III-a și a VII-a urcate, identică cu gama „țigănească" indicată de I. Bohociu. Ultima, *la-si-do-re-mi bemol-fa diez-sol-la*, gamă minoră cu treapta a V-a coborîtă și a VI-a ridicată, avînd primul tetracord diatonic iar al doilea cromatic. Mai fusese dată și gamă eolică.

Așadar, se desprind două categorii: game diatonice și game cromatice, considerate a avea proeminență orientală.[213]

În Muzica populară — poezia populară, datînd din 1909, A. L. Ivella susține existența unor game specifice, una turcească și trei românești.

Gama minoră turcească:

re-mi bemol-fa diez-sol-la-si bemol-do diez-re. Probabil prin „turcesc" autorul înțelege „oriental".

Gama minoră românească este identică cu doricul, cu treapta a IV-a urcată, prezentată de M. Mărgăritescu, deci:

re-mi-fa-sol diez-la-si-do-re

O altă ipostază a gamei minore e cromatică:

do-re diez-mi-fa diez-sol-la-si-do, iar în coborîre:

do-si bemol-la-sol-fa diez-fa becar-mi-re diez-re becar-do.[214]. În sens ascendent, are asemănare cu gama cromatică propusă de M. Mărgăritescu.

Și Eduard Caudella, în 1910, într-un fel polemic, replicîndu-i lui B. Delavrancea, care îndemna compozitorii să făurească „o gamă românească fiindcă n-avem", prezintă trei ipostaze, trei game în muzica românească, arătînd că, în general, nu poate exista o muzică, chiar și primitivă, „fără ca să nu se fundamenteze pe un sistem al gamelor, putînd fi practic, deci nedemonstrat rațional. Deci, Ed. Caudella cunoștea teoriile existente asupra gamelor grecești și operează cu o distincție între acestea și cele orientale, categorie din care fac parte și gamele românești. Așadar, compozitorul ieșean vizează numai gamele pe care e bazată muzica noastră.[215] Iată-le; majoră:

---

[212] Mărgăritescu, M. *Muzica populară românească*, în: *Muzica*, II, 1 octombrie 1908, p. 21.

[213] Firca, L. C. *Direcții în muzica românească*, op. cit., p. 15.

[214] Ivela, A. L. *D'ale muzicei*. București, Edit. L. Alcalay, 1909.

[215] Caudella, Eduard. *Cîteva mici lămuriri*. În: *Arta română*, Iași, III, 10, decembrie 1910, p. 75—77; Caudella, Ed. *Cronici din trecut*. op. cit., p. 43.

do-re-mi-fa diez-sol-la bemol-si-do;
minoră țigănească sau orientală:
do-re-mi bemol-fa diez-sol-la bemol-si-do
„minoră românească" zice Caudella, dar e, fără îndoială, majoră:
do-re bemol-mi-fa-sol-la bemol-si-do.

Modurile major-minor, modificate după cîntecul popular, sînt, după Basil Anastasescu (1911) următoarele: gama veche grecească (frigiană), cu alterația superioară a cvartei; gama hipodorică, gama hipofrigică, gama lidiană și gama cromatică orientală (glasul VI bisericesc). Lucrurile se complică mult dacă se ia în considerație că unele cîntece se mențin în cadrele modului dat, în timp ce altele etalează moduri amestecate, „ceea ce amplifică bogăția lor"[216]. De menționat că nici un glas propus de Anastasescu nu e nou față de celelalte teoretizate. Au fost și alte tentative de teoretizare a gamelor din muzica noastră, mai ales religioasă, ca cea a lui Simeon Nicolescu (1914)[217], dar, nefiind expres polarizate către identificarea gamelor specifice muzicii populare, nu le vom inventaria. Să reținem teza lui N. Caravia care, reflectînd asupra specificului doinei, într-o manieră contradictorie, arată însă că în structura ei abundă intervalele de secundă mărită. Cu toate acestea, găsește că doina relevă „afinitate cu gama gregoriană de la care pare a fi împrumutat cvarta mărită și septima mică".[218]

Se impun cîteva concluzii privitoare la teoriile asupra gamelor prezentate anterior. Concepțiile converg în distingerea a două mari grupări: moduri diatonice, minore și majore și moduri cromatice, avînd și intervale ca secunda mărită. Că muzica populară este foarte variată, o demonstrează și ipostazele modale propuse de muzicienii menționați, compozitori și pedagogi, deci teoreticieni, fiecare susținînd, cu mici excepții, alte moduri. Prin prisma lor, modurile cele mai caracteristice par să fie cele oriental-cromatice, ceea ce reflectă puternica acțiune exercitată de către arta lăutărească. Folosirea pe scară largă a modurilor cromatice a dus la exacerbarea unor intervale și formule melodice, cultivate cu prevalență de lăutari, lăsînd impresia că muzica românească ar fi saturată de asemenea elemente dar, în realitate, ponderea lor nu e prea mare și apar mai frecvent în anumite zone folclorice. Este de observat că paginile în care abundă derivatele gamelor cromatice orientale aparțin compozitorilor ce nu prea erau cunoscători ai muzicii populare sau compozitorilor seduși de teoria preeminenței gamelor specifice care, deliberat, vehiculau excesiv intervalul secundei mărite. Cea mai cuprinzătoare scală o oferă M. Mărgăritescu, deși, dacă-i acordăm crezare, nu apelase decît la cîntecele de dragoste și balade. La Bohociu, noțiunile erau în fază de cristalizare, iar Caudella și Ivella sînt cam

[216] Anastasescu, B. *Despre cîntecele populare*, în: *Arta muzicală*, București, I, 1, octombrie 1911, p. 4.

[217] K. S. *Din problemele muzicii noastre*. În: *Rampa*, III, 622, 30 ianuarie 1914, p. 2.

[218] Caravia, N. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 105.

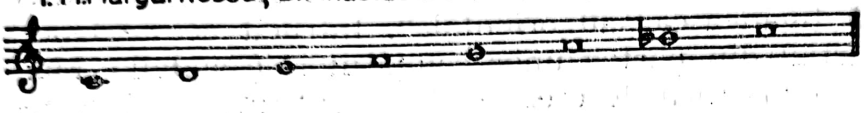
rigizi, indicînd prea categoric gamele specifice, nelăsînd nici o poartă deschisă spre existența altora. Faptul că părerile coincid în cîteva cazuri, ne face să credem că, într-adevăr, respectivele moduri sînt frecvente. Într-un singur caz se întîlnesc Bohociu, Mărgăritescu, Caudella și Anastasescu, indiferent de felul cum e transcrisă, anume, gama „țigănească", gama majoră națională, cromatic orientală. Reperăm aproape trei sincronizări și în privința „gamei majore românești", cu diferențe de cîte un sunet între Mărgăritescu, Ivella și Caudella, deci, opiniile nu sînt absolut identice, ca în cazul anterior. În sfîrșit, pozițiile lui Mărgăritescu, Ivella și Anastasescu coincid, în cazul doricului cu treapta a IV-a urcată, fiind foarte aproape și Caudella (avînd diferența de un sunet) în ceea ce privește „gama minoră țigănească sau orientală". Întrucît aceste teoretizări provin numai parțial din partea unor compozitori (Caudella, Mărgăritescu), se întîmplă ca practica de creație să le confirme sau infirme, nefiind prea profund susținute prin demonstrații și, în orice caz, indicînd o diagramă mult mai bogată a gamelor în compoziții. Indiferent de aceasta, ceea ce în mod indiscutabil apare pozitiv, privește imperativul de a conștientiza, de a descoperi pe cale abstractă natura organizării sunetelor, legile interne ale dispunerilor sonore în muzica populară, cu scopul de a pune la dispoziție compozitorilor un instrument eficient și, în sfîrșit, fiind dedus din arta folclorică, apt să susțină coloana sonoră de rezonanță națională. Ideea care anima iscoditorii gamelor naționale era că, detectîndu-le, procesul de creație va fi facilitat, și calea întortocheată a imprimării specificității românești va fi netezită.

Este greu de evaluat ecoul pe care aceste teoretizări asupra gamelor naționale l-au avut în creație. Comparîndu-le cu posibilele șiruri de sunete ce se pot deduce din diferite partituri, par să fi fost luate în seamă, deși există și reversul medaliei, ele au fost extrase sau concepute tocmai pe temeiul practicii folclorice și al creației. Un fapt este sigur, partiturile confirmă asemenea game ca fiind, într-adevăr, specifice, dar după cum se va vedea mai tîrziu, varietatea gamelor e mult mai mare. Pe de altă parte, apare curios cum nimeni nu și-a asumat dificila răspundere de a demonstra mai temeinic, mai artistic și științific, chipul și semnificația gamelor naționale rămînînd, într-un fel, nesistematizat definitiv nici pînă în zilele noastre. Problema însă fusese deschisă, și formularea ei e o realitate pe care am consemnat-o, deoarece viza frontul componistic.

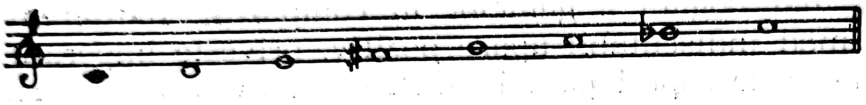
O sinteză a acestor concepții favorizează un spectru foarte bogat al structurilor modale care au fost acreditate drept specifice muzicii românești. Nu este vorba de muzica populară, neapărat, ci de muzica datorată compozitorilor. Distingem trei clase net diferențiate. A) Moduri vechi, medievale, populare, precum: doricul, frigicul, mixolidicul,... susținute de Musicescu, Mandicevschi, Mureșianu, Kiriac... B) Moduri bisericești, în favoarea cărora pledează Podoleanu, Kiriac... și C) Moduri cromatice, teoretizate de către Mărgăritescu, Bohociu, Kiriac, Anastasescu, Caravia, Ivella și Caudella.

Evident, aceste clase nu trebuie atribuite doar acestor compozitori, deoarece pot fi arondați fiecăreia și alte nume, mai ales prin ceea ce prezintă partiturile. În acest sens, creația apare extrem de variată și interesantă, bunăoară, cele semnate de George Enescu. Aici însă avem în vedere teoretizările făcute publice prin articole. Deci, credem că nu este lipsită de sens o alăturare a celei de-a treia clase, adică a gamelor cromatice indicate ca proprii muzicii românești. Așadar, vom obține nu mai puțin de opt structuri diferite. Iată-le, cu precizarea compozitorului care le remarcă:

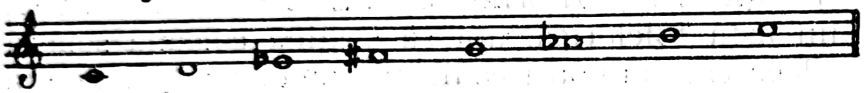
1. M.Mărgăritescu; B.Anastasescu.



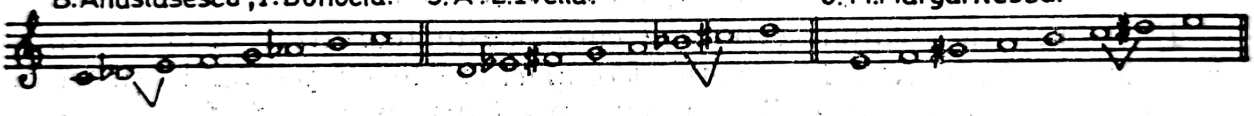
2. E.Caudella.



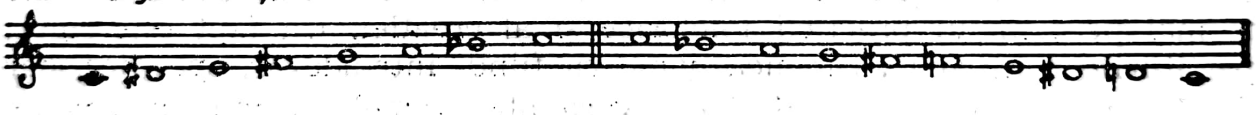
3. M.Mărgăritescu; E.Caudella; B.Anastasescu.



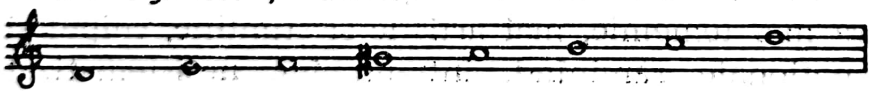
4. E.Caudella; M.Mărgăritescu; B.Anastasescu; I.Bohociu. 5. A.L.Ivella. 6. M.Mărgăritescu.



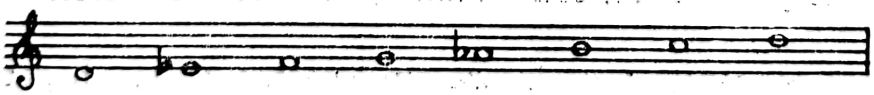
7. M.Mărgăritescu; A.L.Ivella. 8. A.L.Ivella.



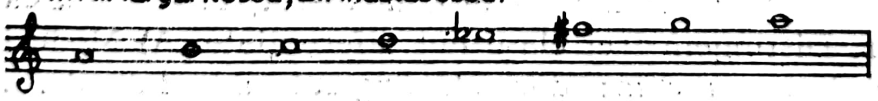
9. M.Mărgăritescu; A.L.Ivella.



10. D.G.Kiriac



11. M.Mărgăritescu; B.Anastasescu.



Se remarcă, în cîteva cazuri, că mai mulți muzicieni pot fi susținătorii unui anumit mod cromatic. Complex apare modul sau structura a 4-a, în interpretarea lui Ivella, avînd o configurație descendentă extrem de neobișnuită prin dubla cromatizare a cîtorva trepte.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă cele opt structuri modale le vom traduce în litere mari, recurgînd la următoarele simboluri: T-ton; S-semiton; M-secundă mărită, vom obține o foarte interesantă dispunere, care are eficiență grafică. Iată configurația modurilor:

1	T	T	S	T	T	S	T
2	T	T	T	S	T	S	T
3	T	S	M	S	S	M	S
4	S	M	S	T	S	M	S
5	M	S	T	S	T	S	T
6	T	S	M	S	T	S	T
7	S	T	T	M	T	S	T
8	T	S	T	S	M	S	T

Desigur, practica de creație oferă structuri modale mult mai diferențiate, rezultat al combinațiilor celor mai surprinzătoare. Totuși, concepția asupra modalismului este însemnată, căci probează preocupările susținute ale compozitorilor avizi să distingă zonele de specificitate.

MODALITĂȚI PRIVIND TRATAREA MELODIEI POPULARE ÎN MUZICA SAVANTĂ

Iacob Mureșianu deosebea, în 1894, trei ipostaze ale binomului cîntec popular și creație, prevenind că nu „sînt sinonime" și că nu are spațiu pentru a da „învățătura" asupra lor, adică, a le prezenta, a le teoretiza. Ipostazele proveneau din: „a culege, a aranja și a compune".[219] I. Mureșianu îi recomandase lui M. Burada să se ocupe de muzica românească, să valorifice în creație „ariile românești", deoarece nu e nevoie „să înmulțească literatura muzicală străină care e și așa destul de bogată".[220] Aștepta deci piese realizate pe baza „motivelor melodice" și a „muzicii populare românești", numai astfel se vor scrie lucrări „în spirit românesc"[221]. Cerînd melodii românești și accente românești, I. Mureșianu consideră că există mai multe etape în plămădirea muzicii naționale, pe care o diferențiază categoric de muzica străină. Prin aceasta înțelegea un stil universal. Naționalul era condiționat de folosirea motivelor populare în modalitățile, iarăși detașate: a) aranjamente, adică armonizări, deși, nu numai, și b) creații, adică concepere unor lucrări în care să se simtă „accente românești", melodii care să surprindă spiritul românesc. Deși noțiunile lui nu sînt lipsite

[219] Mureșianu, Iacob. *Poșta redacțiunei.* În: *Musa română*, Blaj, I, 7—8, 1888, p. 8.

[220] Mureșianu, Iacob. *Musicalie nouă.* În: *Musa română*, Blaj, I, 7—8 1888, 24.

[221] Idem, ibidem.

de confuzii, de neclarități, un fapt apare sigur, Iacob Mureșianu intuiește, înțelege chiar, complexitatea procesului de creație al unei muzici naționale care era pluriform, facilitînd obținerea unor diferite niveluri în ceea ce privește complexitatea.

Culegerea melodiilor populare era modalitatea de a acumula material național pentru viitoarele creații, indiferent sub ce formă apăreau. Culegerea mai oferea și șansa compozitorului de a se identifica prin cîntec cu creatorii orali, cu producătorii bunurilor artistice, definitorii pentru arta românească. Spunînd acestea, simplificăm enorm lucrurile, deoarece culegerea, adică acumularea fondului muzical primar constituia, la urma urmelor, asigurarea bazei de pornire, a energiei necesare combustiei ulterioare. Evident, e vorba de baza de pornire doar a acelor compozitori români care au explorat zona folclorică.

Prin prisma acestui *primum movens* se creează premisele unei diversități a muzicii datorate diversității modalităților de prelucrare ca și a diversității folclorului. Astfel, unii compozitori au recurs la melodiile orășenești, alții la cele țărănești, ambele fiind branșe puternice ale muzicii populare. În cadrul lor se manifestă o uluitoare bogăție ce ține de zona geografică, deci de dialecte, ca și de bogăția genurilor, a formelor și a variantelor cîntecelor și jocurilor populare. Apoi, stratificări diferențiale se produc și prin felul cum e culeasă melodia populară, deci nu numai de unde. Unele culegeri puteau fi făcute direct de la sursă, altele, prin intermediari, fie că erau deținători originari din locurile de baștină ale respectivului cîntec, fie că îl prelucraseră. Apoi, odată cu publicarea unor colecții, devine posibil și acest fel de contact, am spune firesc, întîlnit la destui muzicieni.

Deloc lipsit de greutate era și mediul în care s-a născut, crescut și format compozitorul, el purtînd pentru tot restul vieții zestrea muzicală originară. În plus, dacă un compozitor fusese hrănit spiritualicește cu un anumit folclor, cam cu acela va rămîne. Condiția unora, din acest punct de vedere, era favorizată, deoarece un compozitor născut într-un sat cu vii tradiții va avea posibilitate să distingă nota de autenticitate de ceea ce era impropriu, influență din afară sau prostul gust, altoit pe trunchiul cîntecului popular. Altul, orășean, fără un contact de fond cu muzica populară, va prelua orice produs etichetat ca folcloric, considerîndu-l ca atare, deși putea fi impur, contaminat de romanțe sau influențe străine. Se pot face diferențieri și între muzicienii care au cunoscut produsele artei orale în copilărie, de la sursă, preluîndu-l natural, sorbindu-l de la izvor, neintenționat, neconștientizat, și cei care, la o anumită vîrstă, pe cale artificială deliberată intră în contact cu muzica populară, fie pe căi mijlocite (tipărituri, lăutari), fie pe căi nemijlocite (contacte cu lăutari sau, ideal, cu țărani). În primul caz, osmoza e organică, perfectă sau aproape perfectă, în timp ce, în al doilea caz, legătura e fortuită, contractată printr-un efort mai mare, silnică, epidemică. Caracterizarea aceasta, cam dură, dar reală, nu este evitată, înlăturată, nici de cei mai rafinați și tehnici muzicanți din afara mediului muzicii populare, ce îl abordează mai tîrziu, inclusiv prin canalele științei. Va putea fi o ireproșabilă operă științifică, dar latura artistică, latura ce implică au-

Scanned with OKEN Scanner

tenticitate și simțire, nu va fi atinsă niciodată în adîncime, adică în esență. Ca și notare, o melodie populară poate fi perfect surprinsă grafic de către un muzician din această clasă, dar cînd o redă oral sau instrumental, cînd o prezintă ca produs artistic, folcloric sau în compoziție, lucrurile se modifică, cuantumul de autenticitate se diluează considerabil, păstrînd doar anumite atribute de suprafață, adeseori suficiente pentru a imprima un colorit specific, mai bine-zis o brumă superficială de colorit.

Avea dreptate I. Mureșianu că prima condiție a escaladării compoziției naționale era culegerea, în sensul achiziționării unor produse artistice zămislite de popor. Căile acestei agonisiri erau și sînt întortochiate, chiar apropierea de folclor evidențiază unele oscilații.

Primii compozitori români au cules dar n-au fost culegători, în sensul accepțiunii curente. Îi avem în vedere pe Miculi, I. Wachmann. Generația următoare, muzicienii precursori nu au excelat ca culegători, dar au prelucrat și introdus melodii populare în creația lor, bunăoară, Porumbescu, Dima, Musicescu, de fapt toți. În postură de compozitori culegători, deși nu de mare anvergură, încep să se afirme cei de la începutul veacului ca, bunăoară, Kiriac, dar în felul cum a cules nu pare prea constant și riguros, în ciuda faptului că, teoretic, principiile sînt mai precise și mai puțin conciliante. Dar un adevărat compozitor-culegător a fost, fără îndoială, T. Brediceanu, primul de anvergură în acest sens. Lucrurile se complică, deoarece nu se pot formula reguli, fie și generale, în domeniul artistic, deci nici componistic. Nu întotdeauna cei mai recunoscuți culegători sînt și cei mai proeminenți creatori. Contactul cu melosul popular nu se face exclusiv prin culegere, fapt demonstrat practic de partituri cu impunătoare pregnanță națională, datorate unor autori ce nu au strălucit prin culegeri sau printr-un contact afișat cu mediul producțiilor artei neprofesioniste. Postura compozitor-culegător este deci realizată, dar nu poate fi obligatorie, deoarece se întîlneau numeroase modalități de a veni în contact cu folclorul. Unii l-au achiziționat doar pentru consumul strict personal, nedezvăluind cum; alții și-au făcut publice culegerile, preluîndu-l în mai mare măsură decît aveau neapărată nevoie în creație. Constatările privind gradul de autenticitate sau de poluare a muzicii populare făcute în volumul ce trata perioada anteenesciană rămîn și acum valabile, în sensul că sub înfățișarea muzicii populare apăreau melodii autentice sau contrafaceri, împotriva cărora adeseori s-au ridicat voci critice. Au fost însă destui compozitori care tocmai la acestea au apelat, crezînd că ele reprezintă cel mai fidel simțirea muzicală românească. Însușirea culturii muzicale neprofesioniste, cunoașterea cîntecului popular era, în cele din urmă, o chestiune de educație, a multor ani de educație a auzului, care nu se făcea, din păcate, în școli ori conservatoare, ci numai în mod autodidact. Iată un impediment potențial în calea formării instrucției folclorice menite a înarma conștient, științific compozitorul ce urma să recurgă la el. Empirismul culegerii e o trăsătură ce nu poate fi contestată și n-ar fi exclus ca tocmai el să determine, în cele din urmă, expresia frustă a creației axate pe folclor. Procesul componistic cunoaște în optica lui Mureșianu, dar nu numai,

două ipostaze: „aranjarea" cîntecelor populare și crearea în spiritul lor. Cu alte cuvinte, pentru primul caz, aservirea mijloacelor de compoziție în reliefarea melodiei populare, iar în al doilea caz, aservirea materialului folcloric pentru etalarea mijloacelor de compoziție. Desigur, am simplificat lucrurile spre a fi mai clare, îndeosebi în al doilea caz. Ideea de mai sus comportă și o altă interpretare. Pentru aranjament, măiestria profesională e subordonată citatului, iar în cealaltă ipostază, personalitatea componistică e suverană, dominînd atributele extrase din melodia populară. I. Vidu remarcă, în 1902, două modalități de cultivare a muzicii naționale: a) „compunerea de melodii naționale" și b) „aranjarea melodiilor populare".[222]

Primele compoziții românești au fost aranjamente, prelucrări ale unor melodii populare pentru pian, păstrîndu-și titlul, fiind armonizate — nu ne interesează cît de potrivit — și amplasate într-o scriitură instrumentală conformă. Respectul pentru cîntec ori joc era suveran, modelul nu era alterat ci transpus într-o altă factură. Prelucrările instrumentale își păstrează actualitatea în tot cursul veacului trecut, conducînd la realizarea unor valoroase creații. Urmează un nou val ce antrenează liedul, romanța, cîntecul, ce capătă înfățișarea unor miniaturi pentru voce și pian. Concomitent, prin Musicescu, apoi Vidu și Kiriac, prelucrarea cucerește terenul genului coral. Și aici melodia populară e suverană, aranjamentul privește învesmîntarea, întotdeauna voită în spiritul latentei armonii, dedusă din firul melodic și din structura modală. Exista ideea că o piesă este cu atît mai valoroasă cu cît păstrează mai intactă forma inițială, populară, a modelului. Pe ansamblul acestei modalități de compoziție, varietatea și bogăția sonoră provine de la tipul melodic și cel armonic, dedusă din firul melodic și din structura modală. Exista valoarea sa intrinsecă, fantezia armonică și inventivitatea punerii în pagină a compozitorului.

Creația axată pe folclor era treapta superioară, prin intermediul căreia se conjugau, în chip fericit, atributele muzicii populare cu înalta știință a compoziției, oferind personalității compozitorului un vast cîmp de afirmare. Se considera că partitura e cu atît mai izbutită cu cît autorul a surprins mai fericit chipul și caracterul muzicii populare. Această poziție, analizată obiectiv, favorizează cealaltă fațetă a epigonismului, cel folcloric, adulația modelului fiind tot o subordonare a individualității creatorului. Numai că, în cazul compozitorilor școlilor naționale, o asemenea cale era de natură să favorizeze afirmarea stilistică a mai multor autori, matca cîntecelor populare avînd forța conferirii unor particularități sonore cu specificitate. Evident, condiția unei atari platforme era însă cunoașterea, stăpînirea arsenalului componistic, cunoașterea și integrarea în fluxul curentelor moderne, pentru a nu se cultiva un limbaj anacronic, desuet.

---

[222] „X" (Vidu, I.) *Literatură și artă națională. Reflecsiuni abstracte de interes personal*, I. În: *Drapelul*, Lugoj, II, 12, 26 ianuarie (8 februarie) 1902, p. 2.

Categoric, meseria de compozitor nu este și nici nu a fost facil de abordat, deoarece presupune stăpînirea unor reguli, condiții numeroase și destul de plurale pentru a nu prejudicia omogenitatea ansamblului. Iar atunci cînd una din regulile nescrise e nesocotită ori nestăpînită, produsul final e compromis sub raport artistic, ca entitate ce surprinde spiritul epocii. Afirmarea personalității era condiționată de dominarea sau sincronizarea cu tehnica de compoziție contemporană universală, iar pentru muzicianul unei școli naționale, afirmate ori în devenire, se cerea și dominarea a tot ceea ce presupune muzica națională, înțelegînd prin aceasta și producțiile artistice tradiționale, adică populare, și cele profesioniste, dacă existau, deoarece orice experiență conta. Probabil am mai abordat această problemă, dar reluarea ei nu are decît scopul de a o sublinia. Folosirea melodiei populare în genurile orchestrale era o chestiune mai dificilă decît în celelalte genuri, inclusiv cel de operă, deoarece, și aici, principiul numerelor corespunde cu structura cîntecului popular, deoarece forma, dimensiunile depășeau cadrele miniaturale folclorice. Precursorii au recurs la forma uverturii dar, din motive diferite, nu în ultimul rînd cel ce privește puritatea melodiilor populare vehiculate, aspectele stilului universal, în care intră procedee împrumutate din arsenalul unor compozitori, erau predominante sau căpătau o importanță excesivă. Precursorii au abordat și alte genuri: dansul, bunăoară *Horele* lui Ștephănescu, denumite „poeme simfonice miniaturale" ce relevă pagini pregnante cu iz folcloric, susținînd structuri miniaturale. Alte forme, ca bunăoară concertul instrumental și genurile simfonice, au apărut izolate, și cuantumul de specificitate e absent sau relativ restrîns, reflectînd concepția neconcilierii melosului popular de alură închisă, determinată, cu cadrele genurilor simfonice de esență liberă, de amplă respirație, monumentale. Aici se află explicația ezitării compozitorilor precursori față de arhetipurile simfonice, timiditate care apare ca o caracteristică obligatorie în faza afirmării oricărei școli muzicale naționale.

Cea mai facilă transpunere a melodiilor populare în genul simfonic o reclamă rapsodia, unde ele apar introduse consecutiv. Era adevărat, genul rapsodic nu apare în muzica românească prin Enescu, fusese cu cel puțin două decenii înainte rulat de Porumbescu și de compozitorii, — unii străini — Lubicz, Franz Spindler, Richard Sahla, M. Mărgăritescu, E. Narice, A. de Sabata.[223] Evident, principiul rapsodic datorat lui Liszt, autorul unei *Rapsodii române*, care recurge și în alte creații, de această factură, la unele melodii românești, devenise un posibil etalon.

Cel care proiectează la adevărate dimensiuni simfonice principiul rapsodic în muzica românească a fost George Enescu, începînd chiar cu *Poema Română*. După cîțiva ani, cînd încheiase etapa rapsodică, Enescu mai considera că ea e cea care se potrivește cel mai bine muzicii româ-

[223] A se vedea: Cosma, Viorel. *Vocația universală a folclorului românesc.* (1688—1970). În: *Studii de muzicologie*, vol. XV, București, Edit. Muzicală, 1980, p. 14—20.

neşti, nominalizîndu-l pe Liszt, care ar putea servi drept exemplu. Precizează însă că această formă „. . . a fost concepută şi realizată de ţigani, de lăutari în mod instinctiv . . .“,[224] idee ce poate fi înţeleasă în sens figurat, deoarece simfonismul nu e domeniul acestor muzicanţi. Şi după 1920 Enescu va relua teza privind oportunitatea metodei rapsodice, atunci cînd e vorba de creaţii de tipul prelucrărilor.

Este interesant că unii compozitori au apelat la forma rapsodică, adică la juxtapunerea unor melodii în genuri mai pretenţioase ca, bunăoară, concertul şi chiar simfonia, dar osmoza realizată nu corespunde decît în parte naturii simfonice, cum se va vedea. Dezvoltarea rapsodismului, ca metodă de valorificare a melodiilor populare în genurile simfonice a cunoscut o relativă dezvoltare, ceea ce a avantajat şi avansarea, prin procedee de travaliu, către zonele superioare. Tot Enescu a fost acela care a înţeles foarte repede că această metodă e limitată, restrictivă, neoferind posibilitatea revelării depline a individualităţii creatoare şi nici a transfigurării generalizate a entităţilor conţinute în tezaurul muzical popular. Ca atare, a căutat cu fervoare noi căi, în creaţii de anvergură, *Suitele I şi a II-a pentru orchestră, Dixtuorul, Simfoniile a II-a şi a III-a.* Fără să demonstreze teoretic indicativele acestui demers, Enescu le-a descoperit în mod practic, imprimîndu-le definitiv, sporind zestrea culturii româneşti şi oferind compozitorilor soluţii nebănuite în direcţia ridicării şcolii muzicale naţionale şi apropierii ei de generoasa sursă populară, într-o manieră mult mai complexă, mai generalizatoare, ca atare, mai implicată în sferele universalităţii.

Această modalitate constă în sublimarea componentelor folclorice, respingînd folosirea integrală a modelelor. Ea nu e absolut nouă, nici măcar pentru muzica românească. I. I. Roşca, în cronica la opera *Mărioara* de I. Paschill, precizează acest aspect: „Ca să nu citǎm exemple celebre, spre a nu se zice că vrem să umilim pe începătorul nostru compozitor comparîndu-l cu Verdi în *Aida,* ori cu Bizet în *Carmen,* îi vom semnala exemplele date de compozitorii Flechtenmacher, Wiest, Schipeck, a căror muzică, fără a fi introdus în operele lor nici un motiv original luat din popor, este într-adevăr românească, căci ei au înţeles stilul ei şi au căutat să-i adapteze caracterul românesc lucrărilor lor, şi nicidecum să introducă într-însele arii luate d-a gata din popor.“[225]

Se poate deduce din acest fragment că exista nu numai un curent în favoarea melodiilor populare, dar şi voci care susţineau că o asemenea tratare e improprie autenticului act de creaţie, că extensia cîntecelor preluate nu aducea automat cu sine pregnanţa caracterului naţional. Era nevoie nu numai de o altă metodă, ci mai ales de fantezie, talent şi măiestrie.

Nu era mai puţin adevărat că izvorul popular apărea ca vital în fecundarea inspiraţiei naţionale, iar optica, în privinţa oportunităţii şi, mai

---

[224] Borgovan, I. *La Gheorghe Enescu.* În: *Luceafărul.*, Sibiu, XI, 15, 8 aprilie 1912, p. 288.

[225] Refa, *Reprezentarea operei „Marioara“.* În: *România Muzicală,* XV, 9, 1 mai 1904, p. 64.

ales, a felului în care poate fi util se modifică, se îmbogățește. De la ideea citatului integral se ajunge la ideea unui crîmpei din acesta, a unui motiv care comportă, de asemenea, atribute spre a imprima nota distinctă, națională.

O importantă intervenție în problema compatibilității melodiei populare cu haina simfonică are Stan Golestan, într-un moment cînd era necesară o depoziție autoritară. În *Muzica* din mai-iunie 1909, publică articolul de atitudine *Rolul cîntecului popular în opera simfonică*, pornit să combată ideea formei sărăcăcioase a muzicii naționale românești, aruncînd un val de îndoială asupra folosirii ei de către compozitori ca sursă de inspirație. Intervenția categorică în favoarea muzicii populare a lui S. Golestan e, în fond, o profesiune de credință ce a avut un puternic ecou, dacă ținem seama că tînărul muzician deținea pe atunci o poziție de invidiat, pe care mai tîrziu nu o mai poate menține, fiind programat în concerte la Paris, iar în mediul bucureștean era prezent prin substanțiale articole pe teme muzicale, corespondențe, publicate în marile cotidiene.

De la bun început, S. Golestan vede originea cîntecului în gestul coregrafic, ca și în muzica religioasă, asimilată de anonimul făurar, conform sensibilității sale. Nefiind riguros și suficient de explicit în aceste demonstrații, afirmațiile par a avea o mare doză de gratuitate. Pornindu-se de la cîntecul popular, s-a evoluat prin genurile consacrate unor instrumente, introducîndu-se apoi în simfonie. Așadar, S. Golestan abordează frontal problema valorificării cîntecului popular în genurile muzicii simfonice, concretizînd astfel o teorie care se găsea de mult în stadiul postulatelor, al tezelor generale. Cînd ajunge la modalități practice, argumentele capătă o anumită forță.

S. Golestan distinge în creația beethoveniană două domenii: muzica pură, în care nimeni nu l-a egalat și, muzica simfonică, axată pe melodii populare, croită de el, continuată de compozitorii ruși și V. D'Indy. Acordînd mare atenție muzicii ruse, S. Golestan constată că numai compozitorii care o reprezintă au sesizat componentele specifice din interiorul ei. Cu toate acestea, nu se entuziasmează de muzica lui Rimski-Korsakov, deoarece ar fi greșit în atitudinea sa estetică luînd natura drept personaj central. Mai crede că sărăcia de idei e suplinită la compozitorii ruși printr-o bogată paletă orchestrală.

Teza principală pe care S. Golestan își clădește întreaga argumentație este . . . „orice cîntec popular aduce cu sine un ritm și o armonie naturală proprii pămîntului țării".[226] Evidențiind convingerea sa că fiecare produs muzical folcloric e reprezentativ, avînd trăsături stilistice individualizate, S. Golestan nu face altceva decît să pledeze pentru a fi utilizat în creația simfonică, deoarece întrunește condițiile ca „. . . pentru un artist născocitor, să fie punctul de plecare al unei opere importante făcîndu-l să treacă prin toate subtilitățile și transformările, fie ritmice, fie dinamice cărora poate fi supusă o gîndire". . .

[226] Golestan, Stan. *Rolul cîntecului popular în opera simfonică*. În: *Muzica*, II, 8—9, mai-iunie 1909, p. 286.

În consecință, „... alegînd, de pildă, o parcelă ritmică, sau încă, toată linia melodică a unui cîntec popular, și avînd grija de a vedea bine dacă *elementele generatorii* sînt apte de a concepe multiple transformări ale gîndirii, e sigur că opera creată poate deveni sinteza chiar a unui popor întreg, a aspirațiilor, bucuriilor și durerilor sale și comentariile acelei opere ar da naștere unei lumi întregi reprezentative, prin care evoluează gîndirea ca un fluviu ce șerpuiește și animează peisajul pe care-l străbate".

Selectarea materialului muzical, preluat din tezaurul de cîntece populare, implică un ritm sau o melodie extinsă, cu condiția să i se evalueze potențialul, capacitatea de a genera noi ipostaze, adică de a oferi teren unor metamorfozări simfonice. În acest caz, motivul popular devine pivotul unei creații de sinteză ce exprimă fidel natura, sensibilitatea, spiritul națiunii. Astfel, S. Golestan formulează cu tărie credința sa nestrămutată în vigoarea sursei populare pentru creație, pentru genurile muzicale cele mai complexe. Ideile teoretice au căpătat în activitatea sa creatoare o aplicare practică, dovada imediată fiind *Simfonia în sol minor*, „în stil românesc", în care se recurge la citatul folcloric. Prea concrete demonstrații nu sînt în materialul lui S. Golestan, și nici nu încearcă nominalizarea genurilor simfonice conform tiparelor muzicii populare sau care i s-ar părea mai adecvate.

Compozitorul I. N. Otescu diferențiază foarte răspicat două modalități în realizarea simfonismului, pornind de la elementul muzical pus la dispoziție de cîntecul popular. Diferențele provin din modul de tratare: rapsodic și „în atmosfera națională" care nu e altceva decît generalizarea atributelor specifice muzicii populare românești la dimensiuni simfonice. Modelul sau întruchiparea primei modalități este concretizată în *Cuvinte din bătrîni*, compozitorul precizînd: „Temele în acest gen sînt existente și dezvoltarea lor e mică. Cu toate acestea, armonizarea apare întrucîtva personală, căci am vrut să profit de bogăția armoniei moderne, adoptînd-o muzicii noastre".[227] A doua modalitate este prezentă în *Impresiuni de iarnă* unde „... caut să creez un gen nou, românesc, în care păstrez numai partea pur românească a muzicii noastre..." Compozitorul apelează la fasciculele curate, „neinfestate de influențele orientală, slavă și ungară", din care „... încerc să scriu melodii în atmosfera națională și întrebuințez o dezvoltare simfonică, condusă de inspirație și știință". Prin această metodă, temele sînt „originale", deci fruct al inventivității compozitorului; „românești", deoarece sînt concepute prin asimilarea unor embleme de proveniență populară. Fiind un produs obținut prin „*tratarea tematică* a formelor pur românești", această muzică este fără îndoială națională, deși s-ar putea ca unora să nu li se pară ca atare.

Se găsesc aici toate datele necesare înțelegerii celor două modalități. În creații de tip rapsodic, temele folosite sînt populare, păstrîndu-li-se chipul inițial, dezvoltarea lor fiind minimă. Compozitorul asamblează melodiile, armonizîndu-le, orchestrîndu-le, conform gîndirii și tehnicii

[227] Marius, G. *Convorbire cu dl Nonna Otescu*. În: *Rampa*, III, 648, 2 martie 1914, p. 2.

moderne. Adaptînd „modernizarea" la caracterul temelor folclorice, apare inevitabilă căutarea unor soluții armonice cît mai adecvate, tendința fiind chiar de a găsi un limbaj concordanta unor înlănțuiri și procedee de natură inovatoare, potrivite muzicii românești populare. Cu toate acestea, se preconizează întrebuințarea unui limbaj armonic modern, care să beneficieze de cele mai noi cuceriri.

Creațiile simfonice mai complexe evidențiază „atmosfera națională" prin sintetizarea unor componente folclorice disparate dar reasamblate după gustul și sensibilitatea compozitorului, prin recurgerea la travaliul simfonic. Forma, în acest caz, e liberă, I. N. Otescu propune poemul simfonic.

Felul în care se poate dezvolta creația muzicală axată pe simbioza cu melodia populară reprezintă o problemă la ordinea zilei, revenind cu insistență. Ceea ce se schimbă, chiar destul de repede, e înțelegerea ei, în sensul că de la principiul investirii rapsodice se ajunge, la capătul etapei de care ne ocupăm, la contestarea ei, în favoarea principiului creării generalizatoare. Simfonismul autohton evoluează cu asemenea repeziciune, încît metoda rapsodică începe să fie privită de sus, ca ceva facil, care nu merită osteneală. N. Caravia, vorbind despre compozitorii care au introdus doine (in extenso) în partiturile lor, deci au recurs la citate, susține cu o anume consternare: „Cu acest serviciu se aduce un execrabil serviciu. Deja forma rapsodică e dăunătoare formării unui gen nou despre care năzuim". Care e acest gen superior? Crearea „în caracter românesc", metodă asemănătoare „atmosferei" lui I. N. Otescu, pe care magistral o va reprezenta G. Enescu după 1920. Ideea fundamentală care guvernează această metodă este: „Un motiv nu trebuie să servească numai pentru dezvoltare, dar chiar ca izvor pentru alte motive".[228] Neîndoios, acest studiu e superior, într-un fel, ideal, motivul dedus din cîntecul popular să nu constituie obiect în sine, să declanșeze modelele, substanța, chipul altor motive concepute de compozitor. O partitură astfel plămădită e fără îndoială complexă, de proporții, și unitară în ce privește tematismul.

Repudierea rapsodismului se poate întîlni și la alți muzicieni. M. Costin este chiar de părere că nici un genial creator care se limitează la prelucrarea melodiilor populare nu poate pretinde că e național. Aceasta deoarece melodiile au valoarea lor, deci e un teritoriu care coexistă cu cel al măiestriei compozitorului. Valori autentice, valori naționale se creează indiferent de gen, formă ori măiestrie, doar după o asimilare conștientă a folclorului, cînd compozitorul surprinde „caracteristicile" sale generale.[229]

Mutațiile ce intervin în optica muzicienilor în chestiunea obținerii atributelor naționale sînt uriașe în acest răstimp atît de scurt. Ele pot fi deduse din scrisori, dar, ceea ce e cel mai important, sînt aplicate prac-

[228] Caravia, N. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 105.

[229] Costin, M. *Muzica românească*. În: *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 107,

tic în compoziții. Natural, în căutarea celei mai directe căi spre profilul național și savant generalizat al expresiei muzicii românești se formulează și teze unilaterale, poate exagerate, ajungîndu-se de la o extremă la altă, deși așa ceva nu e decît o notă incidentală și nicidecum tipică. Nuanțele individualizate ale unor poziții vor fi și mai clare prin prisma capitolului de mai tîrziu, în care se vor prezenta ideile muzicienilor, concepția lor asupra muzicii românești, după cum rezultă din ancheta revistei *Muzica* din 1920. Un fapt este cert, orizontul stilistic al muzicii românești se lărgește necontenit, înglobînd noi și noi dimensiuni. Deși anumite aspecte pot fi considerate inactuale, deși mersul înainte lasă impresia că formele ori modalitățile noi înlătură definitiv formele ori modalitățile vechi, totuși acestea dăinuiesc, ceea ce înseamnă că acumulările nu au forța eliminării totale a antipozilor lor. În aceasta constă, într-un fel, echilibrul dezvoltării istorice a muzicii românești care nu acceptă atitudinile radicale, deși uneori le generează.

DIRECȚII DOMINANTE ÎN COMPONISTICA ROMÂNĂ. SĂMĂNĂTORISM, SIMBOLISM, IMPRESIONISM

Creația muzicală de la începutul secolului al XX-lea etalează un spectru bogat ce reliefează curente, direcții bine conturate, în cadrul cărora personalitățile apar pregnante. Cum mersul înainte e asigurat de tendințele descoperirii și perfecționării mijloacelor tehnice, se observă, în cadrul aceluiași curent sau stil individual, planuri sau etape diferite, într-o progresie dinamică.

Dominant este, fără îndoială, curentul național, ilustrat de partiturile în care inflexiunile muzicii populare sînt clar conturate, fiind încrustate pe țesătura de alură romantică. Cristalizată în operele precursorilor, această orientare își fortifică poziția prin noile creații, lărgindu-și sfera de cuprindere, dobîndind o strălucire tot mai puternică. Prin muzica lui George Enescu, curentul național își extinde dimensiunea universală, imprimînd-o definitiv. Pășind pe calea indicată de precursori și agrementată de Enescu, noile generații caută modalități moderne pentru exprimarea ethosului românesc în sonorități moderne. Convinși că numai folosind atributele specifice melodiei populare vor realiza substanța muzicii lor, compozitorii au înălțat curentul național, conferindu-i forță și strălucire. El reprezintă, în fond, în straie profesioniste, cartea de vizită, blazonul muzicii românești.

Au existat și alte curente? Întrebare legitimă, la care răspunsul e afirmativ, în sensul că muzica, deci creația românească, nu s-a manifestat sub *una specie*. În cadrul curentului național se pot distinge ramificații și, totodată, nu toți compozitorii erau atașați folclorului, nu toți l-au

cunoscut și îmbrățișat, ceea ce echivalează cu compunerea unei muzici de cea mai pură factură universală, în speță romantică. Asemenea lucrări fac parte tot din patrimoniul nostru, deoarece poartă expresia mediului și temperamentului nostru. E adevărat că autorii unor opusuri de factură universală, între care pot fi citați și autori reprezentativi ai curentului național, inclusiv Enescu, erau handicapați de imensul pericol care-i pîndea, anume al eclectismului, deoarece tentația adoptării clișeelor consacrate era foarte puternică.

Creațiile ce îndreptățesc determinarea în curentul neromânesc, nenațional aparțin celor mai diverși compozitori și configurează trei ipostaze: a) romantic, tip ultimii ani ai secolului al XIX-lea; b) impresionist și c) neoclasic.

Vom insista asupra acestor curente mai tîrziu, dar dacă ar fi să indicăm nume, să dăm exemple de compozitori, am face-o cu o oarecare ezitare, deoarece muzicienii noștri nu au pactizat cu o anume estetică, rămînînd definitiv înrolați într-un curent. Mai mult, fiecare din cei nominalizați ca aparținînd unui curent, are și alte creații ce evidențiază alte poziții, deci justifică o altă încadrare. Cu toate riscurile deci, pentru orientarea romantică ar fi: Caudella, Dimitrescu, Scarlatescu, Ciuntu, Bohociu, Cremer, Paschill, Fuchs, Cuclin.

Impresioniști sînt: Al. Castaldi, I. N. Otescu, A. Alessandrescu. Neoclasici: Scarlatescu, Enacovici, P. Richter. Evident, G. Enescu, compozitor fecund, are atribute care-l apropie mult de fiecare, însă componentele naționale îl plasează totuși în fruntea curentului românesc. Am remarcat însă posibila afiliere a lui Enescu pentru a sublinia, o dată mai mult, intersectările ce rezultă din tendințele stilistice, atît de convergente și, totuși, în cele din urmă, divergente. Paradoxal, toate aceste curente sau tendințe au, dar absolut toate, și ramificații naționale, în așa fel încît au obținut, pe un fond romantic, impresionist, neoclasic, sonorități cu un evident colorit folcloric. Același Caudella, Dimitrescu, Scarlatescu, Cuclin au asemenea creații. Dar și „impresionistul", deși nu numai, Castaldi în *Marsyas* are sonorități cu iz arhaic, iar A. Alessandrescu a compus *Fantezia română*. În sfîrșit, neoclasicul P. Richter semnează și el *Fantezia română nr. 1*, iar G. Enacovici: *Peysage*, pentru pian, parafrază pe un cîntec popular românesc.

Cele două fețe ale unui presupus curent național și universal sînt o realitate ce poate foarte ușor deruta, deoarece adeseori nu au o cromatică ce poate fi precis detectată. Constatarea e valabilă nu numai pentru delimitările național-universale, ci și pentru romantism sau postromantism, impresionism, neoclasicism unde, adeseori, stilul e neomogen, îmbibat de rezonanțe ce evită încadrarea și determinarea provenienței, în ultima instanță a apartenenței.

Fenomenul artistic este întotdeauna un produs complex, asupra căruia se exercită influențe dintre cele mai curioase, mai neașteptate. Cînd însă un produs artistic, dintr-un domeniu, manifestă trăsături unitare sau înrudite cu produsele altor domenii, problema descendenței se legitimează. În acest plan, se naște întrebarea dacă noile tendințe ce se afirmă în

muzica românească la începutul veacului nu își au izvorul în mișcarea culturală a epocii, după cum impresionismul muzical francez datorează multe atribute picturii impresioniste și literaturii simboliste? Cînd ne interogăm astfel, avem în vedere că în peisajul literaturii române au existat sămănătorismul și simbolismul care au avut ramificații și în muzică. Din păcate, acest fenomen interferențial nu s-a aprofundat în literatura muzicologică, deși evidențele epatează de la distanță. Problema apare în unele volume sau studii, bunăoară, se arată relațiile de colaborare sau amiciție dintre Al. Vlahuță și D. G. Kiriac. De asemenea, Al. Castaldi a făcut parte din cercul simboliștilor, în cadrul „Academiei Terasa", cu D. Anghel, M. Săulescu, I. Minulescu ...[230]

Sfera folclorului, aflată în atenția compozitorilor secolului al XIX-lea, a fost, după cum s-a văzut, cea caracteristică cîntecelor mediului citadin, vehiculate de lăutari. Rar se întîlnesc excepții de la această regulă, pînă către sfîrșitul veacului amintit, cînd apar tot mai insistente tendințe de lărgire a acestei zone de cunoaștere, infiltrîndu-se melodii de proveniență sătească în creația lui C. Porumbescu, I. Mureșianu și G. Musicescu, care de altfel, vorbește de muzica țărănească (mocănească) și remarcă structura modală a acestor flori ale cîmpului muzical popular românesc. Prin ei se crease un climat favorabil deschiderii perspectivelor în privința creației muzicale populare, favorizată de I. Vidu și D. G. Kiriac și încă alți cîțiva muzicieni de mai mică însemnătate. Astfel, cînd în 1901, la 2 decembrie, apare *Sămănătorul* lui Al. Vlahuță și G. Coșbuc, promulgînd „redeșteptarea avîntului de odinioară în sufletele românești"[231], marcînd un curent ce-și propusese să promoveze o literatură sănătoasă, legată de viața poporului, cu adevărat românească, în creația muzicală, aspectele definitorii pentru noua orientare preexistau. Noua mișcare a avut un puternic ecou în inimile multor muzicieni, adaptînd noua estetică la specificul artei sunetelor. Ideea de cîntec revine din cînd în cînd în scrierile ideologilor sămănătoriști. Doina devine un simbol al vechimii și continuității, al frumuseții sufletului românesc, al fanteziei poetice. Semnalul de alarmă din poezia *Sămănătorul* de Al. Vlahuță: „... chiar sfînta noastră doină stă să piară..." devine un îndemn spre a o perpetua, a o cultiva și iubi. N. Iorga abordează, cum s-a văzut, chestiuni legate de cîntecul poporului (vezi *Sămănătorul*, III, 12, 21 martie 1904), pledînd pentru reîntoarcerea la tezaurul de simțire și gîndire românească ascuns în melodiile populare.

Apologeții ulteriori ai sămănătorismului literar — N. Iorga, Al. Ciura, O. Goga, O. Tăslăuanu, în *Luceafărul*, I. Chendi, în *Viața literară*, E. Gîrleanu și I. Scurtu, în *Făt Frumos* — au susținut cauza artei românești indisolubil legată de mediul țărănesc, considerat păstrătorul nealterat al zestrei spirituale strămoșești; doar acolo se află virtuțile originare ale culturii noastre, în opoziție cu orașul, unde imitațiile au măcinat emblemele specificității noastre artistice.

---

[230] Tomescu, Vasile. *Alfonso Castaldi*. București, 1958, p. 56.

[231] *** *Primele vorbe*. În: *Sămănătorul*, București, I, 1, 2 decembrie 1901, p. 1.

Sămănătorismul s-a manifestat cu intensitate în muzică, atît în creație, cît și în arta interpretativă, promotorii săi fiind corurile sătești care, evident, existau cu mult anterior declanșării sale, dar care capătă un impuls nemaiîntîlnit. La cîteva zile după apariția primului număr al revistei lui Al. Vlahuță și G. Coșbuc, are loc debutul Coralei *Carmen*, care va deveni bastionul acestui curent în muzică, prin D. G. Kiriac, cel care nu numai că adera la platforma tematică și estetică sămănătoristă dar, prin creație, interpretare și activități organizatorice, va pleda pentru valorile spirituale țărănești. Pilda sa va găsi adepți în compozitorii și dirijorii animatori ai corurilor sătești, în I. Vidu, T. Teodorescu, T. Popovici, T. Brediceanu . . .

Prin creația acestora, cîntecul și jocul popular intră masiv în raza muzicii profesioniste, determinînd o orientare, un curent ce se soldează cu o îmbogățire extraordinară a substanței muzicale. Melodiile țărănești aveau prospețime și o frumusețe pregnantă, ceea ce a dus la lărgirea evantaiului stilistic al componisticii, a orizontului sonor al muzicii românești. Adevărul este că în perimetrul profesionist pătrunde și muzica religioasă de tradiție orală, componentă inseparabilă a mediului rustic. Dar centrul gravitațional l-a marcat muzica țărănească profană care a cîștigat teren, reușind să imprime o mișcare de idei de mare răsunet, cu ecouri ce nu vor înceta decenii în șir. Seva muzicii sătești a avut un efect stimulator asupra componisticii, propulsînd-o, dinamizînd-o.

În focul luptei pentru impunerea esteticii sămănătoriste în muzică, concertele *Carmen*-ului au fost întotdeauna momente de răsunet, culminînd cu impunătorul *Festival* din vara anului 1906. *Doina* devine, într-un fel, blazonul muzical al sămănătoriștilor, considerîndu-se că ea trebuie să se afle la temelia educației muzicale. „Negreșit — se scria în *Cronica* — ni s-ar părea, înainte de toate, ridicolă ideea de a se da concerte populare cu symfonii, uitînd *Doina* și tot ce e frumos în compozițiile noastre populare".[232]

„Epoca doinei", folosind cuvintele lui O. Tăslăuanu, e sinonimă cu faza sămănătoristă a muzicii noastre de la începutul acestui veac care are o turnură antiromantică, dar nu poate fi luată ca atare, pentru simplul motiv că nu a antrenat același gen, genul simfonic și de operă, ci genul coral. În consecință, sămănătorismul muzical sau „faza țărănească" a muzicii noastre a apărut ca o orientare complementară romantismului muzical național, care a afirmat arta românească, mergînd în paralel, în domeniul coral, ca abia după 1920 să antreneze și genurile simfonice. Este adevărat, T. Brediceanu, în *La șezătoare*, abordează genul liric, dar formele adoptate aici nu sînt cu mult diferite de cele îndeobște folosite de compozitorii corali sămănătoriști.

Să recunoaștem însă marele curaj de care a dat dovadă D. G. Kiriac, nerușinîndu-se de produsele artistice țărănești, deoarece ele ne-au păstrat limba, obiceiurile, istoria, deci și cîntecul. Astfel, el „. . . a rupt perdeaua prejudițiului ce apăsa asupra cîntecului popular, a făcut să

[232] Greg, N. P. *Concertul coral al Societății „Carmen"*. În: *Cronica*, 6 martie 1904, p. 2.

fie socotit ca un reprezentant curat și sincer al simțămintelor noastre, i-a dat locul de cinste și l-a pus în rază ca temă folositoare, de preț pentru compozitorii noștri"[233].

Un element ce trebuie avut în vedere este că și concepția, teoriile asupra doinei, ca gen folcloric, se dezvoltă, ceea ce apare în viziunea lui Isidor Vorobchievici care, în contribuția sa despre muzică *(Die Musik)* din volumul editat la Viena: *Bukowina in Wort und Bild,* sesizează nu mai puțin de șase tipuri de doină: de jale, haiducească, voinicească, ciobănească, doină de la munte și doină de amor, ceea ce echivalează cu semnalarea unei diversități în cadrul aceluiași gen.

Care sînt trăsăturile definitorii curentului muzical țărănesc sau sămănătorist, strălucit demonstrat de Kiriac, Vidu și Brediceanu? Vom avea răspunsul prin analogie cu literatura. Al. Vlahuță, I. Slavici și alții, îndemnînd scriitori să trateze tema satului, indică aspectele tipologice: icoane din trecut, viața la țară, natura satului, salba datinilor, limba țăranului, cîntecul și jocul său. Aceste atribute vor fi frecvente în creația muzicală unde se afirmă tematica rustică cîntînd ipostazele vieții țăranului, sentimentele sale de dragoste, munca pe ogor, temperamentul dezlănțuit, erotismul, dragostea mistică, singurătatea, sensibilitatea uneori maladivă. Asocierea chipului țăranului se face adeseori în relație cu repertoriul de pahar (cîrciumă). Categoric, creațiile acestui curent idealizau viața rustică, insistînd cîteodată pe aspecte disparate, minore. Melodia țărănească era considerată perfectă și de o absolută frumusețe specifică, ceea ce avantaja metoda citării ei, așa cum a fost auzită în gura cîntărețului, prelucrarea convenindu-i de minune. Ca atare, au fost abordate genurile miniaturale, de preferință cele corale, dar chiar cînd genurile erau altele, tot miniatura dictată de arhitectura melodiei preluată in extenso era suverană, ducînd la secțiuni, la numere închise. Într-un fel, compozitorii acestui curent au reluat drumul muzicii profesioniste da capo, reeditînd experiențe în genere cunoscute, dar care pentru ei apăreau în premieră. Structura modal-diatonică prin excelență a acestor melodii aducea a limpezime ce contracara, într-un fel, suprasolicitarea secundei mărite, provenind din modurile cromatice ce abundau în paginile unor creații grefate pe structură. Compozitorii corali posedau măiestrie remarcabilă pentru procedeele necesare de tip simfonic care, probabil, le-ar fi permis să vehiculeze un limbaj mai evoluat. Acest indirect repros pare neavenit, căci frumusețea paginilor create de ei, întotdeauna într-un stil foarte accesibil, explică marea audiență pe care au cîștigat-o, muzica lor fiind dintr-odată îmbrățișată de un cerc extrem de larg de iubitori ai frumuseții. În planul eficienței artistice și educative a artei lor, compozitorii atașați muzicii țărănești rămîn, de bună seamă, fără egal, deoarece opus-urile lor au avut un extraordinar răsunet.

Creația făurită prin valorificarea muzicii țărănești impresionează prin originalitate, forța ei fiind mărturia potențialului artistic și re-

[233] * * * *D. G. Kiriac.* În: *Rampa,* I, 23, 12 noiembrie 1911, p. 1.

generator al artei sătești. Compozitorul nu mai recurge la o „civilizație de împrumut", ci la o sursă primară autohtonă ce-și dezvăluia pentru întiia oară sublima putere de comunicare. Caracterul frust al acestei muzici avea avantajul că nu era trecut prin filtrele tehnicii moderne, „diamantele sufletului țărănesc", cum numea O. Tăslăuanu, cîntecele și jocurile populare, apăreau în prelucrări neprețuite, sub aspectul tehnic, investite cu atributele artistice cele mai adecvate receptării nemijlocite. Aceste opere de artă, pornind de la sat, s-au întors la matcă, în straie profesioniste, devenind instrumentele culturalizării populare. În acest fel, se punea în practică ideea lui I. Slavici de a se recurge, în dialogul creatorilor cu poporul, la modalitățile cele mai directe ce se potriveau cu firea românului.

Dacă acceptăm teza lui G. Ibrăileanu, că istoria culturii noastre e sinonimă cu istoria asimilării formelor generate de culturile străine, atunci vom accepta și ideea că, prin sămănătorism, curentul de esență țărănească de la începutul secolului al XX-lea, se punctează opțiunea decisivă pentru adevărata personalitate a muzicii românești. Și acest aspect este de mare importanță în cristalizarea și afirmarea școlii noastre naționale moderne. Orientarea către melodia țărănească, orientarea spre cel mai puternic și curat izvor de inspirație va reprezenta, în viitoarele etape ale evoluției componisticii românești, una din axele majore ce vor imprima partiturilor culoare și pitoresc. Pornită în creația corală, această orientare, se va extinde, afectînd toate genurile, inclusiv simfonic, demonstrîndu-se potențialul său generator.

O carență de fond a creației muzicale de obedință sămănătoristă derivă din ideea că un cîntec popular care, pe deasupra, e și bine găsit, are o deosebită frumusețe în sine, conferind automat valoarea artistică. Componenta cealaltă, măiestria, era trecută pe planul doi. Ca atare, aceste compoziții erau prelucrări, avînd, de multe ori, un limbaj armonic rudimentar. La apariția lor, asemenea piese au fost bine cotate, căci aduceau prospețime nativă, însemnată în contextul general dominat prin pagini de alură romantică, arareori evitînd eclectismul. Se considera că, decît o muzică cu evidente vestigii sonore alogene erau de preferat paginile corale în care citatele țărănești aveau decența originalității, a prospețimii sonore. Curînd, creațiile de inspirație melodică sătească au început să fie privite mai circumspect, pretențiile au crescut, simpla permutație melodică nu mai satisface exigențele și, astfel, lipsa inventivității, profesionalismului rudimentar cade în desuetitudine. Căci, procesul adevăratei creații nu se mulțumește, nu se mărginește la o simplă adaptare, oricît de inspirată, ingenioasă ar fi aceasta. Era nevoie de ceva mai mult, de creație personală, în care aportul compozitorului să întreacă contribuția citatului țărănesc. Altfel spus, cînd compozitorii s-au prezentat prima oară în straie sonore rustice au fost întîmpinați cu interes, era ceva neobișnuit, inedit, spontan. Cu timpul, o asemenea atitudine componistică începe să devină facilă, să trădeze absența măiestriei, substituită prin frumusețea ingenuă a firului melodic de reală frumusețe. În cele din urmă, adevărul iese la suprafață, procesului de creație i se cere forță, personalitate, măiestrie. Ast-

fel, optica rustică ce echivala actul de creaţie cu unul de transmutare apare desuetă şi anacronică, procesul de creaţie putînd fi evaluat obiectiv nu prin artificii de suprafaţă, ci prin doza de elaborare şi inventivitate, pornindu-se sau nu de la un model ţărănesc. În compoziţie, nu ştiinţa ori abilitatea preluării unui model, nici mimarea lui, ci aportul original, puterea fanteziei şi perfecţiunea măiestriei decid calitatea de care depinde, la urma urmelor, plasarea pe orbita naţională şi universală, conferindu-i vigoare emoţională, artistică şi perenitate.

Cum s-a văzut, pentru compozitorii prelucrători, pentru cei care au descoperit muzica pură a satului românesc, producţiile acestea devin izvorul dătător de viaţă, obiectul creaţiei care se mulează după chipul ales.

O altă atitudine decurge din procesul invers. Izvorul trebuie căutat în interior, în compozitor, melodia populară apărînd ca un „element inspirator" şi nicidecum ca o sursă, ca un „izvor", după cuvintele lui G. Enescu.[234] Compozitorul are un bagaj impresionant de elemente folclorice pe care le combină cum i-o cere simţirea şi imaginaţia, fiind cucerit de frumuseţea peisajului patriei, de oamenii săi, de zestrea datinilor şi a tot ceea ce e caracteristic mediului ţării sale pe care îl cîntă, în manieră personală, obţinîndu-se o sferă sonoră distinctivă. În acest fel, creaţia românească cîştigă o direcţie nouă ce e naţională, fără a fi grefată pe atributele folclorului. Ca atare, în înţelegerea unor muzicieni, a unor oameni de cultură, specificul muzicii noastre putea fi obţinut şi pe căi abstracte, prin filtrarea personalităţilor talentate, constituindu-se într-un fond ce, prin efortul generaţiilor de creatori, se impune ca o componenţă de tradiţie, intrinsecă muzicii noastre, după cum susţinea Enescu în interviul acordat, în 1911, lui I. Borgovan, pentru *Luceafărul*.

Adiacent, compozitori cu serioasă instrucţie muzicală, posesori ai unei solide culturi muzicale, receptivi la tendinţele de ultimă oră din domeniul artelor, preconizează un stil modern, adoptînd tipare stilistice universale. Cunoscînd prea puţin muzica populară, socotind că nu aveau prea mare nevoie de ea sau, pur şi simplu, nesesizînd-o, ori desconsiderînd-o, ei au purtat stindardul tradiţiei europene, cochetînd cu stilul avangardei de care erau foarte interesaţi. Fenomenul era pozitiv, prin impulsul marcat spre profesionalism, spre desăvîrşire tehnică, spre eradicarea decalajului stilistic existent. Orientarea aceasta a vehiculat un limbaj sonor preluat din arsenalul romantic, postwagnerian, ca repede să adere la procedeele impresionismului francez. Influenţa atît de puternică pe care simfonismul german a exercitat-o asupra tinerelor şcoli naţionale, la noi a fost atenuată datorită forţei influenţei franceze. Chiar şi ecourile simfonismului german parvin la noi prin mijloacele muzicii franceze, ca în cazul creaţiilor lui Ştephănescu. Caudella, Musicescu apoi Scarlatescu au marcat cel mai sensibil povara moştenirii germano-austriece. Enescu a avut-o o scurtă vreme,

[234] Iliescu, L. *Maestrul George Enescu* ... art. cit., în: *Universul*, XXXI, 289, 20 octombrie 1913, p. 2.

pentru a o preface sub înrîurirea dascălilor francezi. Explicația orientării spre muzica franceză trebuie pusă în legătură și cu ascensiunea simfonismului prin C. Franck și prin înălțarea lui Debussy care, reacționînd contra principiilor wagneriene, a oferit un stil ce realiza o spectaculară deschidere.

Principiile propuse de Debussy descindeau dintr-un filon artistic cu multiple implicații estetice care cîștigă teren la noi, în domeniul artelor plastice dar, mai ales, al poeziei, fiind propovăduit de Al. Macedonski. Acest curent, cunoscut sub denumirea de simbolism, a polarizat multă atenție, favorizînd un interes major pentru componentele artei muzicale. Deși am reflectat într-un amplu capitol anterior fenomenul simbolist în poezie, etalînd registrul muzical captat, vom mai puncta cîteva aspecte fundamentale, pentru a sublinia, o dată mai mult, prevalența wagnerismului. Extazul muzical a acționat ca un stimulator, făcîndu-i pe poeți să-l transpună în producțiile lor. Spre deosebire de parnasieni, care erau atrași spre pictură, simboliștii au fost captați de muzică, de impunătoarele pagini wagneriene ce excelau prin culori armonice și instrumentale. Apelînd la simboluri, la imagini, creatorii vizau exprimarea nuanțată a ideilor. Conferind literelor, silabelor valori muzicale, simboliștii urmăreau obținerea unor combinații instrumentalizate, astfel încît muzicalitatea lui să incite fantezia spre muzică. În simbolism, sunetele joacă același rol cu al imaginilor, ceea ce a găsit în gîndirea componistică un prelung ecou. Tendința poeților de a melodiza versificația, de a conferi demersului lor un flux simfonic, nu e altceva decît o fațetă a puternicei înrîuriri wagneriene, finalmente, însă poezia, care, potrivit lui N. Vermont, „... cîntă ca o orchestră wagneriană". *(Literatorul*, XX, 1, 20 februarie 1899). Chiar dacă nu peste mult timp Al. Macedonski se detașează de sub vraja maestrului de la Bayreuth, găsind că nervozează auzul prin muzicalizare *(Carmen*, II, 2, 25 septembrie 1902), totuși, fascinația artei sunetelor va persista în cîmpul poeziei, emițînd unde și asupra celorlalte ramuri de artă.

Pornită de la muzica wagneriană, unda simbolistă va recepta fluxul prin mijlocirea creației altor compozitori, după cum observa O. Densușianu: „... și Cézar Franck a influențat pe simboliști cu compozițiile sale de o severă și nobilă arhitectură muzicală, iar în timpurile din urmă, mișcarea simbolistă se leagă și mai mult de cea muzicală prin operele lui Claude Debussy și Vincent D'Indy"[335]. Să fie aceasta o identificare a planurilor care să semnifice esența simbolistă a muzicii franceze.

În aceeași perioadă, sunetele muzicii capătă și interpretări vizuale, ceea ce generează ideea audiției colorate. Asocierea sunetelor și a culorilor este o problemă ce revine în presa românească, inclusiv în revista *România muzicală* în care, preluîndu-se un studiu din *Le Monde Musical*, se reiterează ideile Dr. Saurez De Mendoz, căruia mu-

[335] Densușianu, O. *Simbolismul și celelalte manifestațiuni de artă*. În: *Viața nouă*, VI, 8, 1 iulie 1910, p. 141.

zica îi determină senzații vizuale de culori. În acest plan se evocă antecedentele problemei. Astfel, Goethe, în *Teoria culorilor,* arată că L. Hoffmann, în 1786, scrie despre concordanța sunetelor și a culorilor. Théophile Gautier descrisese în 1843, „zgomotul culorilor". Timbrurile instrumentelor îi sugerau compozitorului Joachim Ralf, în 1855. „imagini colorate". Ralf, în *Scrisori despre muzică,* din 1859, relata impresii colorate la audiția *Simfoniei în Do major* de Schubert. Pe fundalul acestor antecedente se arată că unii melomani capătă la audiție „senzațiuni de culori". Sunetele plăcute sînt însoțite de o culoare dominantă, pregnantă, ce variază în decursul bucății, dar nuanța sa e suverană. Sunetele neplăcute produc o senzație de cenușiu... *Aida* de Verdi generează o „frumoasă nuanță albastră", în timp ce *Vasul fantomă* de Wagner, un „verde cețos"...[236].

Cuvintele sînt însoțite, după Dr. A de Neuville, de nuanțe bizare, iar sunetele generează culori — ceea ce favorizează ideea audiției colorate. Ascultînd o piesă muzicală, fiecare poate căpăta senzația unei anume culori ce diferă de la persoană la persoană. Vocala „a" poate reprezenta, la unii, culoarea roșu, la alții, verde. G. Meyerbeer afirmă că muzica lui Weber i se pare „purpurie" iar Rimbaud, care socotea audiția colorată ca un fenomen „decadent", interpreta astfel sunetele: timbrul orgii era negru; al harpei — alb; al viorii — albastru; al „tipsiei" — roșu; al flautului — galben...[237].

Odată declanșată, ideea audiției colorate e reluată sub noi aspecte. Se imaginează „melodii colorate", se vizează realizarea unui „clavecin ocular"[238].Stabilindu-se preferințele unor poeți pentru culori, ca bunăoară Homer care nu distingea albastrul de verde, Cervantes care manifesta o deosebită atracție pentru verde, culoare pe care Shakespeare o asocia mării, roșu pentru D'annunzio care urmărea găsirea unor corespondențe între domeniile artistice prin mijlocirea culorilor. Simboliștii atribuiau culorilor semnificații generalizante: roșu era expresia sîngelui și amorului, albul, negrul și galbenul cîntă iluziile, visurile și aspirațiile, albastrul — ideea infinitului[239].

I. Petrovici abordează problema audiției colorate din punct de vedere psihologic și artistic, etalînd, într-o amplă demonstrație, o solidă inițiere, pornind de la premisa că o senzație auditivă generează o senzație vizuală. Deci, senzația provoacă o altă senzație, și nu o imagine. Ca și simboliștii, consderă că sunetul lterelor conduce spre culori. Astfel, senzația unei culori deschise o produc vocalele *a, e, i,* în timp ce culori închise realizează *o* și *u*[240]. Relația sunet-culoare e a-

---

[236] Mangeat, A. *Audițiunea colorată.* În: *România muzicală,* XI, 8, 15 aprilie 1900, p. 58.

[237] Neuville, A. de, Dr. *Audițiunea colorată și noile curente literare.* În: *Scena,* II, 3, p. 13.

[238] *** *Muzica și pictura.* În: *România muzicală,* XI, 14—15, 1—15 sept. 1900, p. 110—111.

[239] Buzeu, E. Gr. *Pictorii și culorile.* În: *Revista modernă,* I, 1, 19 februarie 1901, p. 3.

[240] Petrovici, I. *Însemnătatea filosofică a audiției colorate.* În: *Convorbiri literare,* XLIV, vol. I, 15 februarie 1910, p. 260.

bordată și în *Minerva literară ilustrată* (I, 23, 18 aprilie 1910, p. 5) într-un mod general, arătîndu-se că într-o stare de repaus, cu ochii închiși, orice persoană, la declanșarea unui zgomot, are o senzație colorată. Problema care se punea era dacă aceleași sunete se asociază cu aceleași culori? Dr. Gheorghe Marinescu a fost și el preocupat de fenomenul audiției colorate, invocînd cazuri celebre[241].

Acordînd credit problemei, savantul român susține că sunetele evocă culori și că aceasta se explică pe baza fenomenului de sinestezie, fenomen adeseori invocat de simboliști. Culorile în muzică sau muzica culorilor a fost o chestiune fundamentală în acești ani pentru compozitorul rus A. N. Skriabin care a imaginat audierea unora din partiturile sale concomitent cu proiectarea unor sugestive imagini policrome. Preocupări spre surprinderea culorii în arta sunetelor au și alți muzicieni, aflînd în persoana compozitorului american Charles Ives un destoinic pionier și reprezentant. Unii cronicari au receptat chiar și muzica lui Enescu prin prisma unei muzici picturale. Despre *Poema Română*, Grigore Ventura scria: „Avem de-a face cu o operă de *pictură muzicală*, în care instrumentele joacă un rol de culori. Precum într-un tablou nu mă preocup de culorile pe care le-a întrebuințat pictorul, ci de modul cum s-a servit de ele, așa și cu tabloul muzical ce se numește simfonie, îmi este indiferent care a fost instrumentul pe care l-a întrebuințat compozitorul și-mi este destul efectul pe care l-a obținut prin coloritul instrumental"[242].

Imaginile programatice dezvăluite de compozitor i-au putut sugera lui Gr. Ventura intenții coloristice, dar e greu de precizat dacă Enescu a fost ghidat de teoriile sintesteziei. În schimb, Alfonso Castaldi nu ridică nici un semn de întrebare în această privință, căutînd să surprindă imaginea culorii în *Fagul roșu*, basm simfonic, în triptic simfonic *Ziua (Il Giorno)*, *Poemul orelor* cu părțile: I — *Dimineața, ore roze;* II — *Amiază, ore de aur* și III — *Seara — ore violete*. Așadar, culorile roz, galben și violet erau ampretate în această muzică. D. G. Kiriac, în cronica concertului în care partitura a răsunat întîia oară, remarca faptul că autorul... „a avut în minte aceste diferite momente ale zilei pe care și le închipuie sub culori deosebite..."[243]. Preocupări similare apar și în *Thalassa*, titlu ce se va întîlni și în creația lui Al. Macedonski. Un alt compozitor, Stan Golestan, dă la iveală, în 1910, *Poème bleu*, pentru pian.

Ca o curiozitate, care într-un plan confirmă impactul cu audiția colorată, una din cronicile primei audiții bucureștene a poemului *Ziua* aduce noțiunea *„decadent"*: „... cînd un muzicant pune noțiunea „ore violacee", ea capătă un caracter decadent... și duce la audiția colorată"[244].

---

[241] Marinescu, Gh. Dr. *Studii asupra audițiunii colorate*. În: *Viața Românească*, VIII, 1, 1912, p. 144.

[242] Arutnev. *Enescu*. În: *Foaia pentru toți*. II, 16(96), 15 martie 1898, p. 164.

[243] Kiriac, D. G. *Cronica*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, I, 4, 1 ianuarie 1905, p. 57; Tomescu, V. *Alfonso Castaldi*, București, 1958, p. 113.

[244] E. D. F. *Palatul Ateneului. Al 13-lea concert simfonic*. În: *Adevărul*, XX, 6644, 26 februarie 1908.

Toate aceste aspecte sînt de natură să ateste insemnele simbolismului în creaţia muzicală, indicînd gradul implicării sale. Din perspectiva artei naţionale, a curentului sămănătorist, asemenea mostre erau considerate ca manifestări ale străinismului în muzica noastră, neavînd comun nimic cu frămîntările şi aspiraţiile poporului român. Aportul lor în dezvoltarea tehnicii componistice şi la propensiunea stilistică a şcolii noastre muzicale nu poate fi neglijat. Problema esenţială care se naşte este în ce măsură se menţine această direcţie, avînd totuşi atît de reduse creaţii care s-o reprezinte. În conştiinţa vremii, aceste partituri nu au primit o clasificare determinantă, deci nici o nominalizare, mai ales că tendinţa simbolistă se intersecta cu impresionismul. Nici în Franţa nu s-a constituit un simbolism muzical, ca în poezie, atributele sale confundîndu-se cu cele impresioniste. Aceeaşi tendinţă spre a surprinde culoarea transparentă a sonorităţilor, atenuarea planurilor, clarobscurul, pendularea ritmică şi altele caracterizează transferul simbolurilor în cadrele impresionismului. În consecinţă, şi la noi, Enescu, Al. Castaldi iar apoi Otescu şi Alessandrescu au creat pagini de puternică incizie impresionistă, foarte pregnante, demonstrîndu-se perfecta asimilare a procedeelor, a limbajului acestui curent muzical. Adoptarea acestui curent apare la început ca o mimare, nu prea pură în privinţa stilului, fiind agrementată de numeroase vestigii menţinute din ansamblul romantic. Încet, încet, atributele impresioniste devin mai răspicate şi mai limpezi, fiind canalizate spre resorturile arhaice ale antichităţii, în ideea găsirii unor corespondenţe care să redea zone sud-est europene. În acest mod îndepărtat se caută corespondenţele muzicii noastre vechi, tinzîndu-se spre un limbaj în care culorile impresioniste să capete urzeala rezonanţelor folclorului muzical românesc. Într-un fel, şi căutările lui I. Scarlatescu pe linia renovării limbajului muzical au unele trăsături comune cu simbolismul, cu ramificaţia ce conduce spre expresiuni, vizibilă în „balada poem“ *Mihnea şi Baba*. Imaginile groteşti, stările lugubre, demonicul şi angoasa capătă contururi pronunţate într-o muzică riguros articulată, prin potenţarea cromatismului. Fără a avea nuanţă expresionistă sesizabilă şi în partituri ale altor creatori, bunăoară G. Enescu în *Strigoii*, sînt realităţi sonore ce nu pot fi trecute cu vederea, stabilind un alt punct de confluenţă cu mişcarea componistică a timpului.

PRESTIGIUL MUZICII ROMÂNEŞTI

Parcurgînd itinerarul descris de C. Brăiloiu ca teatral, coral, instrumental[245], muzica românească a intrat, odată cu Enescu, într-o nouă fază. Experienţa componistică acumulată, cristalizarea ethosului

[245] Brăiloiu, C. *Omagiu lui George Enescu*. În: *Opere*, vol. III, Ed. îngrijită de E. Comişel. Bucureşti, Edit. Muzicală, 1974, p. 142.

național, interferarea cu direcțiile contemporane, toate au contribuit la abordarea superioară a problemelor complexe pe care le reclamă desăvîrșirea aspirațiilor muzicale. Demonstrînd în genurile simfonice virtuțile gîndirii tematice, ca și compatibilitatea joncțiunii cu folclorul, acreditînd în practică limbaje moderne, compozitorii români au evidențiat, odată în plus, sensurile majore ale formației lor estetice, hotărîrea de a ridica pe noi trepte școala muzicală națională.

Dialectica genurilor evidențiază o afirmare destul de echilibrată, chiar dacă valorile create par să indice desfășurări oscilante. De departe genurile în care s-au realizat cele mai semețe lucrări sînt simfonice și camerale. Enescu, Castaldi, Dimitrescu, Otescu, Alessandrescu, Scarlatescu, Caudella — iată personalitățile care au contribuit decisiv la înălțarea simfoniei, suitei, rapsodiei, miniaturii instrumentale. Strălucitoare apare și activitatea în genurile muzicii corale ilustrate de Kiriac, Vidu, T. Popovici, T. Teodorescu, Gh. Cucu, care desăvîrșesc o muncă începută în etapa anterioară, făurind un repertoriu de circulație, profund legat de năzuințele și frămîntările contemporane ale țăranilor, meseriașilor, tîrgoveților. Bogată e și creația de lied (cîntec). O mențiune specială se cuvine la adresa muzicii sacre, extrem de generoasă, care a reiterat filonul tradițional, actualizîndu-l, aducîndu-l din nou în orbita centrală, ceea ce se explică prin aderența multor muzicieni. De la această sursă vor porni o serie de compozitori resuscitînd și componentele modalismului neocromatic, proiectînd valențe ce vor fi integrate în sfera muzicii celorlalte genuri. Astfel, muzica religioasă, marcînd o ascensiune în numeroase compoziții ce răsar în această etapă, va cataliza energii, iradiind o forță potențială ce se va impune definitiv în creație. Ca răspîndire, creația corală nu are concurență. Ca răsunet, în mediile culturale europene, muzica simfonică a contribuit mai mult la recunoașterea culturii românești. În ceea ce privește opera, cu toate că s-au compus lucrări, unele cîntate peste hotare, genul e mai firav. E adevărat că acum s-a montat *Petru Rareș*, demonstrînd că avem operă națională, însă partitura aceasta fusese elaborată anterior. E adevărat, *La șezătoare* a avut mare succes, declanșînd o aprigă discuție, dar această lucrare nu e operă în accepțiunea curentă a cuvîntului. În rest, creații de G. Cosmovici, A. Catargi, I. Paschill sau altele, prea puțin reprezentative. Opereta are mare priză, dar creațiile românești se lasă așteptate. Peste hotare începe să fie cîntat I. Hartulary-Darclée, iar la București e aplaudat I. Brătianu. Cu toate acestea, eram prea departe de a avea creații românești de valoare. Baletul, neavînd o trupă stabilă, e modest reprezentat, doar prin încercări. Timide sînt și alte genuri: sonata, cvartetul și chiar formele vocal-orchestrale, deși se fac eforturi pentru acoperirea lor. Împlinirile parțiale nu reușesc să schimbe afirmațiile de mai sus. Dar important era că exista interes pentru toate genurile, că ele erau cultivate.

Se pot emite considerații globale vizînd dezvoltarea armonioasă a genurilor și din alte perspective. Astfel, domeniul simfonic va cu-

Scanned with OKEN Scanner

noaşte o mai mare evoluţie, curentele noi vor afecta genurile simfonice şi prea puţin stilul muzicii corale. În schimb, aici vor fi mai pregnante, mai directe tendinţele naţionale şi mai voalate, mai abstractizate, per ansamblu, în genurile simfoniei, suitei, ceea ce nu înseamnă că n-ar exista. Cu alte cuvinte, atributele folclorice îşi găsesc reflectarea într-o manieră frustă în creaţia corală, în timp ce formele orchestrale vor impune tendinţele moderne, aspiraţiile spre universalizare, ceea ce va însemna o încorporare deghizată a emblematicii împrumutate din muzica populară. Aspectul sesizat decurge organic din natura specifică a acestor genuri, unele se pretează într-un sens, altele, într-altul ca, finalmente, ţelurile şi chiar drumurile să se convertească într-un tot unitar. De asemenea, genul simfonic fiind mai ridicat spre altitudinile universalităţii, era mult mai expus tendinţelor epigonice decît genurile muzicii corale, unde, într-un fel, cealaltă faţetă a preluării citatelor de cîntece şi jocuri populare era de preferat. Aceasta nu subjuga individualitatea creatoare, dimpotrivă, servea afirmării, înscrierii ei pe orbita naţională, în timp ce alternativa oferită de cealaltă ipostază o anihila sau, într-un caz fericit, o îngreuna. În consecinţă, cumularea celor două planuri, al sugestiilor muzicii populare şi al sugestiilor muzicii universale, devenise clar că era soluţia oportună proiectării specificităţii personale şi, pe plan mai larg, româneşti.

Un alt aspect ce priveşte de asemenea fenomenul creaţiei este o mai vizibilă specializare sau consacrare în genuri predilecte. Există compozitori care au abordat numai formele corale, eventual şi liedul, bunăoară Kiriac, Cucu, Teodorescu. În faza anterioară, un asemenea compozitor a fost G. Musicescu. Sînt, de asemenea, compozitori cu o paletă mai largă a genurilor, cuprinzîndu-le sau nu, pe toate. Sînt unii creatori ataşaţi muzicii simfonice şi camerale, ca Enescu, Alessandrescu, cele cîteva coruri nu infirmă această încadrare. Ulterior, Enescu va antrena şi genul lirico-teatral în creaţia sa. O destul de largă deschidere o marchează genul muzicii de consum, al aşa-numitei muzici uşoare, în care sînt înglobate cîntecele lirice, romanţele, muzica modernă de dans care are personalităţile sale ce nu escaladează alte teritorii. Această dezvoltare neeterogenă ca genuri, etalîndu-se compozitori cu preferinţe generale ori compozitori cu preferinţe speciale, pentru un anume gen, demonstrează o lărgire a orizontului, presupunînd grade diferenţiate ca măiestrie, sfere tematice şi stilistice distinctive.

Consacrarea internaţională a muzicii româneşti este atestată de numeroase fapte, nu cea din urmă fiind tendinţa unor cronicari francezi de a-l adopta pe George Enescu, socotindu-l muzician francez. Este adevărat că, în formarea sa, anii petrecuţi la Paris, contactele cu muzicienii, şcoala şi tradiţia de acolo au avut o considerabilă influenţă asupra lui Enescu. Şi după aceea, a menţinut strînse contacte cu muzica franceză, an de an petrecînd săptămîni şi luni de zile în capitala de pe Sena. Cu toate acestea, G. Enescu nu poate fi transplantat într-o altă cultură, deoarece toate manifestările sale, ca mu-

Scanned with OKEN Scanner

zician și, mai evident, compozitor, pledează pentru atașamentul său față de muzica românească, în afara căreia nu putea fi conceput. Problema este însă foarte complexă. Într-un fel, școala franceză avea motive să se mîndrească cu produsul lor, cu tînărul venit din România, tînăr care datorează mult în formare și Vienei muzicale, strălucind prin arta sa violonistică și nu numai. În calitate de compozitor, Enescu și-a cîștigat de timpuriu faima, nu numai în România, ci, în primul rînd, la Paris, într-unul din centrele cele mai redutabile din punct de vedere muzical. Nu e lipsit de interes să arătăm, comparativ cu contemporanii săi Bartók și Stravinski, că Enescu a compus mai devreme partituri importante, de rezonanță, care l-au impus definitiv.

Cît privește compozițiile, cele în care recurge la clare teme populare, nu pot fi desprinse din contextul național. Enescu nu s-a folosit de acest material exterior, în manieră exotică deoarece l-a avut, în interior, nativ, provenind din mediul natural al acestei surse genetice. Compozițiile de factură universală, concepute în spațiul tradiției lui C. Franck, relevă, în egală măsură, particularități ce trimit spre muzicieni austrieci, spre Brahms. În plus, Enescu măturisea că în aceste compoziții, ascultătorii și muzicienii francezi au sesizat, nu o dată, sonorități, ethosul sud-estului european[246]. Chiar și în unele materiale se semnalează înclinarea balanței spre apartenența sa etnică. După prima audiție americană a *Suitei I pentru orchestră*, într-un concert aflat sub genericul Muzica franceză, partitură în care folclorul nu e direct preluat, se puteau citi acestea în *Musical Lieder:* „Lucrarea lui Enescu... arată mult mai distinct naționalitatea compozitorului decît școala în care a fost educat..."[247]. Și nu ne miră faptul că Enescu — împreună cu el era astfel cotat și S. Golestan — apare pe afișele unor orașe în cadrul unor concerte de muzică franceză. Chiar la București, în recitalul cîntăreței J. Hato, consacrat muzicii franceze, alături de nume celebre a fost inclus și G. Enescu, ceea ce-l determină pe E. D. Fagure să-și exprime astfel opinia în această chestiune, încheind cu speranța că muzicianul român va compune asemenea opusuri care vor dezarma pe oricine ar mai îndrăzni să-l așeze muzicii galice: „Publicul și țara căruia Enescu le aparține prin vigoare și inspirațiune resimt oarecare regrete că Enescu nu mai e socotit compozitor român, deși faptul că e trecut printre tinerii maeștri francezi fac mare cinste și țării sale și talentului său. Poate însă că într-o zi Enescu va avea opera sa capitală așa fel ca literatura muzicală să nu-l poată înstrăina"[248].

Și Alfred Alessandrescu, cînd în 1916 scrie în *Muzica* (nr. 1, p. 28) articolul *Ceva despre muzica franceză contemporană*, menționează

---

[246] Șerban, Al. *Muzica romdneascâ. Interviu cu George Enescu.* În: *Flacăra*, I, 47, 8 septembrie 1912.

[247] *Mahler presents French Music.* În: *Musical Lieder*, Chicago, 11 ianuarie 1911; cf: Voicana, M. Firca, Cl. Hoffmann, A. Zottoviceanu, E., *George Enescu*, op. cit., p. 377.

[248] Fagure, E. D. *Concertul simfonic de muzică franceză.* În: *Adevărul*, XXVI, 8494, 9 mai 1913, p. 3.

că Enescu e un compozitor cu care francezii se mîndresc, dar că el este român și, ca atare, nu va comite eroarea de a vorbi despre el într-un asemenea cadru.

Evidențele în privința apartenenței etnice și spirituale a lui Enescu sînt atît de clare, încît ne scutesc de a mai continua pe această temă. Unii autori francezi însă vor persevera în această atitudine, dezinformîndu-și cititorii. Nu toți comit această regretabilă greșeală, de care noi nu putem decît să ne mirăm, știind prea bine cît de natural se identifică marele Enescu cu tot ceea ce e muzică românească. Înseamnă că muzica românească nu mai era în situația de a importa valori, ci începe să exporte valori de talie internațională, pe care alte culturi, inclusiv de mare tradiție, țin neapărat să și le atribuie. Cazul lui Enescu nu e singular. Îl avem și pe Stan Golestan care, iarăși, prin creațiile sale, era adînc implicat în procesul reprezentării muzicii românești în peisajul parizian.

Enescu, Golestan nu erau primii și nici singurii muzicieni români în această situație. Lembergul l-a avut cu mult înainte pe C. Miculi, și Viena, pe E. Mandicevschi. Apoi, o serie de cîntăreți apăreau în trupe italiene de operă în Rusia, Franța, Anglia, Spania, Portugalia etc., fiind adeseori socotiți cîntăreți italieni, altădată francezi, cînd apăreau în trupe franceze... Expansionismul muzicienilor noștri, al artei muzicale românești de compoziție și interpretare era în ofensivă, etalînd noi ipostaze ale recunoașterii ei directe ori indirecte!

Dacă am ajuns să fim frustrați de personalități de anvergură, e adevărat, fără șanse de izbîndă, personalități de marcă cu care voiau alții să se mîndrească, dar care aparțin fără drept de apel culturii românești, ce să mai spunem de preluarea, de adoptarea adeseori masivă a producțiilor muzicale populare, cîntece și jocuri, care prin frumusețea lor au încîntat și pe marii muzicieni, introducîndu-le în creațiile lor, fără a o recunoaște de cele mai multe ori. Să avem în vedere și acest aspect care nu e deloc minor, deoarece putea fi mai ușor sustras! Prestigiul muzicii românești este atestat în cele din urmă de prezența și succesul ei în concerte și spectacole, de ecourile pe care le are în cronici. Ar fi un lux prea mare să ne permitem urmărirea creației în cronicile muzicale, am făcut-o și o vom face parțial în momentele potrivite. Ceea ce poate și trebuie invocat privește penetrația creației noastre în repertoriul universal, constituind un argument obiectiv al recunoașterii externe.

De bună seamă, afirmarea peste granițe a muzicii românești este indisolubil legată de muzica lui George Enescu, a cărui creație a fost prompt inclusă în concertele pariziene. *Poema Română* op. 1, (6 februarie 1898), *Sonata I pentru vioară și pian, op. 2* (17 februarie 1898), *Pastorală-Fantezie* (19 februarie 1898), *Suita pentru orchestră nr. 1, op. 9* (11 decembrie 1904), *Simfonia nr. 1, op. 13* (21 ianuarie 1906), *Dixtuor, op. 16* (12 iunie 1906), *Sonata nr. 1 pentru violoncel și pian, op. 26* (22 aprilie 1907), *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian, op. 6* (31 mai 1907); *Rapsodia română nr. 2, op. 11* (7 februarie 1908); *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, op. 8* (14 martie 1909); *Oc-*

tetul, op. 7 (18 decembrie 1909); *Cvartetul cu pian, op. 16* (18 mai 1910).

Muzica lui Enescu cucerește și alte centre muzicale din Franța: Toulouse — *Rapsodia română nr. 1, op. 11* (13 ianuarie 1906), Angers — *Simfonia nr. 1, op. 13* (6 ianuarie 1907) și *Suita nr. 1 pentru orchestră, op. 9* (15 decembrie 1907), Marsilia — *Rapsodia română nr. 1 și nr. 2, op. 11* (24 ianuarie 1909), Bordeaux — *Rapsodia română nr. 1 și nr. 2 op. 11* (8 ianuarie 1911).

Din 1908, muzica lui Enescu răsună și în alte țări, în afara Romîniei și Franței, astfel, la Roma se cîntă *Rapsodiile române* (17 martie 1908). Aceleași creații au fost aplaudate la Petersburg și Moscova, în octombrie 1909. În Olanda, la Schveningen, *Simfonia nr. 1*, la 25 iulie 1910, la Amsterdam *Rapsodiile române* (9 noiembrie 1910). După un an, tot aici va fi interpretată și *Simfonia nr. 1*. În Statele Unite, partiturile lui Enescu devin titluri obișnuite din 1911 cînd, la 3 ianuarie, Filarmonica din New York prezintă *Suita nr. 1 pentru orchestră*. În același an, aici au mai avut loc prime audiții cu *Dixtuorul* și *Simfonia nr. 1*. În anii următori, muzica lui Enescu e aplaudată la Chicago, Boston, Washington, revenind mereu în programe.

La Londra, în septembrie 1911, s-a cîntat *Suita nr. 1 pentru orchestră* și *Rapsodia română nr. 1*. Germania îl recunoaște în 1911, la 17 noiembrie, cînd *Rapsodia română nr. 1* s-a cîntat la Frankfurt pe Main, iar la Berlin, la 29 martie 1912, *Simfonia nr. 1*.

Dirijorii creațiilor simfonice în primă audiție, în marile centre, erau nume de primă însemnătate: Eduard Colonne, Gabriel Pierné, Pablo Casals, A. Zilotti, Gustav Mahler, Henri Wood, W. Mengelberg.

Și alte creații românești devin valori culturale de circulație. Fanteziile lui Ed. Caudella se cîntau la Viena în 1902. La Paris, în același an, a avut loc prima audiție a piesei simfonice *Dîmbovița* de Stan Golestan. În 1908, Enescu și-a dat concursul într-un concert la Paris, cîntînd partea viorii din *Sonata în mi bemol major* de Stan Golestan. Anul 1909 a fost bogat în prezențe muzicale românești: la Paris au răsunat pagini din *Petru Rareș* de Caudella; *Olteanca* s-a reprezentat la Koschau, *Berceuse* de C. Dimitrescu s-a cîntat la Paris. Stan Golestan lansează *Cîntece populare românești pentru voce și pian*.

Poemul simfonic *Marsyas* de Al. Castaldi a fost interpretat la Rostock, sub bagheta lui Fr. Stock; același poem simfonic a fost prezentat la 18 decembrie 1909.

Operetele lui I. Hartulary-Darclée se cîntă la Milano, Torino, în anii 1912—1916: *Capricio*, *Amorul mascat*, *Anonima Patin*. După războiboi, în concertele capitalei Franței: *Sonata pentru vioară și pian în do diez minor* de A. Catargi și *Acteon* de A. Alessandrescu care se bucură de o călduroasă primire. Nu trebuie scăpat din vedere că opera *Marioara* de G. Cosmovici s-a jucat la Nürnberg și Praga (1905), iar *Fîntîna Blanduziei*, la Viena (1914). De asemenea, poate fi reținut că la Londra, în 1906, s-a reprezentat „baletul de umbre“ *Jeanne d'Arc* de Alexis Catargi, despre care însă posedăm puține informații. Evident, nu am luat în considerare creații camerale corale aflate în re-

pertoriul unor artişti români, incluse în programele serbărilor studenţilor, Societăţilor româneşti. În temeiul celor arătate, se poate conchide că aspiraţiile spre universalitate ale muzicii noastre căpătau contur.

DINAMICA GENURILOR

Afirmarea şi evoluţia artei muzicale româneşti pare să confirme teoria asimilării succesive, deoarece genurile prin care s-a impus şi-au etalat atributele în timp, în stadii succesive, cronologic, deşi, graniţe riguroase nu pot fi determinate cu prea multă certitudine. Aceasta nu-l împiedică, totuşi, pe Constantin Brăiloiu, e drept, în articole ce datează dintr-o etapă mai tîrzie, să surprindă trei stadii în „... lunga noastră străduinţă spre o muzică modernă...". Concepţia afişată de C. Brăiloiu respectă în mod obiectiv traseul istoric parcurs de către muzica românească „... pornită de la nevinovate «monoloage cu cîntec» şi operete (ca *Baba Hîrca* lui Flechtenmacher), trecută apoi printr-o şcoală corală încununată de neuitatul Kiriac, muzica din Ţările Româneşti sta să intre în epoca ei instrumentală alăturîndu-se într-un tîrziu Apusului"[249].

Aceeaşi idee capătă o formulare mai concisă, deci mai pregnantă, într-un alt articol prilejuit de dispariţia lui Enescu, *Omagiu lui George Enescu*, rămas tot în manuscris şi publicat în volumul *Opere* (III, p. 142), în care arată că muzica noastră cultă s-a înălţat în trei salturi, „... rînd pe rînd, teatrală, corală, instrumentală".

Din multiplele şi generoasele consideraţii ale lui C. Brăiloiu, vom reţine cîteva. Compozitorii de care se leagă cele trei „stadii" sau „salturi" sînt: Flechtenmacher, Kiriac, ambii nominalizaţi, şi Enescu, neindicat, dar personalitatea sa rezultă din întregul context. Evident, în cazul lui Flechtenmacher lucrurile sînt limpezi. Cît priveşte pe Kiriac, el nu mai este un deschizător de drum, un inaugurator, ci un compozitor de vîrf, de vreme ce el „încununează creaţia corală". Deci, rămîne în suspensie problema iniţierii acestui gen, ceea ce ne determină să presupunem că ar putea fi vorba de Porumbescu, Musicescu, Dima, Vidu... Numai astfel stadiul coral poate fi plasat între celelalte două stadii, teatral şi instrumental, altfel, epoca lui Kiriac şi Enescu ar coincide, iar legea succesivităţii n-ar mai putea acţiona.

Teoria lui C. Brăiloiu privind stadiile în ascensiunea creaţiei muzicale ne apare extrem de importantă prin claritatea, adevărul istoric pe care-l implică, dar şi prin complexitatea planurilor, deoarece „sal-

[249] Brăiloiu, C. *Enescu*. În: *Opere*, III, Ediţie îngrijită de E. Comişel, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1974, p. 141.

turile" presupun, în fond, și intersectarea genurilor, adică o polifonie a acestora căci, odată afirmat, un anumit gen are o strălucire relevantă, un punct superior de afirmare, după care linia sa de înaintare cunoaște diferite sinusuri. Într-unul din punctele de cădere ale acestei oscilații se produce o izbucnire ce marchează afirmarea altui gen, și procesul continuă în lanț. Așadar, creația teatrală, cunoscută prin vodeviluri și operete, se îmbogățește la un moment dat prin partituri corale, care specii anume nu se menționează, iar apoi, cu creații instrumentale de o anumită forță artistică, apte să atingă parametrii universalității. Cînd precizăm aceste lucruri avem în vedere respectarea principiului că un gen, desigur, termenul e în multe privințe impropriu, după ce se înscrie în fluxul istoriei, cedează primatul în favoarea altuia, după care raporturile se pot schimba, conform legii dinamice în care fiecare component exercită în cadrul angrenajului o anumită mișcare individuală, într-o perpetuă oscilație, mai mult sau mai puțin perfect sincronizată.

Ca orice teză generală, formulată pe cît de laconic pe atît de logic și categoric, și teza lui C. Brăiloiu riscă unele afirmații categorice ce pot fi amendate. Astfel, la o analiză aprofundată, cele trei stadii ignoră unele afirmări ale muzicii românești, deturnînd obiectivitatea derulării fenomenului istoric. Ar fi suficient să ne gîndim în această ordine de idei la domeniul coral, unde Kiriac, personalitatea indicată drept moment de afirmare, cum s-a văzut, se situează la distanță de primele începuturi, comparativ cu cele din domeniul teatral, proiectate de Flechtenmacher. La fel stau lucrurile și în privința creației simfonice, care nu începe cu Enescu, deși acesta-i conferă vocația universalității, ci cu Flechtenmacher, I. A. Wachmann, Ștephănescu, Mureșianu, Caudella, Dimitrescu... În acest context, teza lui C. Brăiloiu, neunitară ca demers obiectiv istoric, are în vedere momentele de maximă rezonanță în conștiința întregii țări, a strălucirii unui anumit gen.

Prin prisma teoriei lui C. Brăiloiu, perioada asupra căreia ne concentrăm atenția, 1898—1920, este indisolubil legată de etapa corală și instrumentală, de activitatea creatoare, atît a lui Kiriac, cît și a lui Enescu. Istoricește însă, etapa corală ar trebui încadrată ceva mai înainte, angrenînd numele lui Musicescu și Dima, doi iluștri muzicieni dedicați mișcării corale, cu un amplu ecou în epocă. Luat însă stricto senso, fazele 2 și 3 coincid, ceea ce ne obligă să insistăm asupra împletirii lor, finalmente, asupra interpolării atributelor celor trei faze ce acționează în această perioadă de mare aplomb în perimetrul muzical.

Genurile teatrale sînt, fără îndoială, mai puțin reprezentate, creația muzicală românească neîmbogățindu-se cu partituri importante. Cu toate acestea, genurile își susțin existența prin cîteva titluri, în pretimieră, inclusiv în centre de peste hotare, datorită unor creatori minori: Catargi, Cosmovici... Acum are loc debutul lui T. Brediceanu cu *La șezătoare*, creație lirică de un anumit profil, cu puternic ecou. Trupa italiană a lui Darclée a jucat opera *Enoch Aden* a lui Catargi.

De asemenea, e epoca creației de operete a lui Ionel Brătianu. Și alți compozitori sînt activi, de la Caudella la Cuclin, dar lucrările lor din acești ani nu au văzut nici astăzi lumina rampei, ceea ce le-a vitregit să rîvnească la un loc în conștiința culturii acelei epoci. Totuși, creația de operă înregistrează un eveniment proeminent cînd, în decembrie 1900, a avut loc premiera operei *Petru Rareș*, înregistrată drept prima creație a genului în literatura muzicală națională!

În privința celorlalte creații, excepție partiturile lui T. Brediceanu, nu s-au impus ca realizări cu posibilități de iradiere. În schimb, piesele corale, îndeosebi ale lui D. G. Kiriac, au constituit insemnele unei reformulări stilistice în direcția adîncirii opțiunilor modale, melodice, ritmice, cu trimiteri pregnante la straturile originale ale muzicii orale românești. Totodată, prin *Liturghia psaltică*, D. G. Kiriac a reînnodat o orientare în privința dobîndirii specificității. De asemenea, și alți compozitori, Dima, Musicescu, Mandicevschi, Vidu, Teodorescu, T. Popovici, Gh. Cucu au realizat pași mari în direcția cimentării stilului coral, îmbogățindu-l, lărgindu-i sfera, realizînd o explozie de o extraordinară forță comunicativă, fiind prețuite și difuzate în largi pături sociale, datorită mișcării corale cu trainice ramificații în toate zonele locuite de români, indiferent de condiția statală.

Înclinăm să credem că tocmai prin această largă difuziune a muzicii corale care a favorizat, pentru întîia oară cu adevărat, o deplină și extinsă sudură între creator și public, proiectînd o joncțiune ideală a compozitorilor cu masele populare pentru care scriau, muzica pentru cor a fost recunoscută prin forța ei artistică și ideatică, aducînd o contribuție majoră la înfrățirea românilor, la victoria luptei pentru libertate și unitate națională. În acest plan, creația vehiculată de coruri, reuniuni, avînd o platformă estetică, stilistică omogenă, a dus la unificarea mișcării corale de către D. G. Kiriac. Astfel, creația corală a devenit o forță artistică însemnată, întipărindu-se adînc și definitiv în conștiința vremii! C. Brăiloiu a înregistrat-o nu ca vîrstă, nu cronologic, ci ca moment de vîrf în ceea ce privește puterea rezonatoare în inimi!

Genurile instrumentale, iarăși, care fuseseră abordate anterior de Flechtenmacher, Ștephănescu, Caudella, Mureșianu, Porumbescu, Dimitrescu, capătă prin partiturile lui Enescu o dimensiune nemaiîntîlnită, ceea ce face ca perioada sa să îndreptățească, sub aspectul rezultatelor, plasarea într-o zodie predestinată a servi drept fază decisivă! Concomitent cu Enescu, autor al unor opusuri simfonice și camerale de amplă intensitate expresivă și generoase sub aspect stilistic, se proiectează o galerie de compozitori ai noului val, în frunte cu Castaldi, avînd un rol în ascensiunea unor tineri compozitori. Apoi, chiar și compozitorii precursori, ca bunăoară Caudella, reușesc să compună partituri semnificative. În ansamblu, frontul componistic instrumental e impunător, etalînd o impresionantă paletă stilistică, în șiragul căreia se mai pot pronunța multe nume, începînd cu Scarlatescu... Interesante partituri apar în genul vocal simfonic, în care excelează Iacob Mureșianu.

De fapt instrumentalismul preconizat nu era decît straiele sub care se manifesta simfonismul de esență romantico-impresionistă avînd un puternic coeficient folcloric, de puternică rezonanță națională. Chiar dacă angrenajul simfonic era universal, substanța pe care o încorporează, fără a fi unitară sau consecventă, poate fi considerată drept românească, per ansamblu, adică purtătoare ale insemnelor deduse din pregnantul filon al muzicii populare.

Dezvoltarea muzicii instrumentale, camerale sau simfonice a însemnat afirmarea și chiar strălucirea înregistrată de genurile caracteristice. Într-adevăr, acum este faza emancipării sonatei, evident, cu elemente sonore caracteristice, a cvartetului de coarde, a trio-ului. Apar genuri și mai complexe în domeniul cameral: octuorul, dixtuorul, în creația lui G. Enescu.

O ascensiune impresionantă apare în traiectul simfoniei, de la creații de școală, cu masivă prezență a tiparelor epigonice, se ajunge la partituri de referință, iarăși, datorită lui G. Enescu, care nu e singular în reprezentarea simfoniei, căci au mai compus: Castaldi, A. Catargi, Bohociu, Fuchs, S. Golestan, acesta cu intenții declarate pe linia conturării stilului românesc, dar cu împliniri parțiale. Se întîlnesc și creații concertante, uverturi și alte genuri; excelează însă poemul simfonic, admirabil reprezentat de Castaldi, Otescu, Alessandrescu, care au știut să probeze sintaxa nouă, fără a scruta cu intenție absolută un limbaj național, crezînd că însăși prezența unui gen, solid susținută cu argumentele profesionalității, servesc de la sine cauza muzicii românești, nu neapărat folclorică. Prin aceste poeme simfonice s-a demonstrat, fără putință de tăgadă, dobîndirea măiestriei care se ridica la cele mai înalte cote, nemaiavînd nici un motiv de invidiat în alte culturi muzicale. Astfel că Enescu, Castaldi, Alessandrescu, Otescu au ridicat nivelul profesionalismului muzical, conferindu-i strălucire și distincție. Tocmai acest aspect, acoperit, firește, de creații valabile, ne determină să considerăm etapa acestor creatori ca însemnată, la urma urmelor, o fază nouă în conturarea dimensiunilor moderne ale școlii componistice românești.

Partiturile simfonice și camerale au jucat rolul de *violon d'Ingres* în cîștigarea prestigiului muzicii românești în țară și, mai ales, peste hotare, căci genurile acestea intră cu adevărat în marea confruntare, favorizînd comparații. Saltul ce se înregistrează în dinamica genurilor, e impunător, căci de la nocturnă, forma predilectă, deci neexclusivă a predecesorilor, se ajunge prin poem simfonic și rapsodie la simfonie și sonată, la cvartet și dixtuor. Chiar și neluînd în considerare alte criterii, vom ajunge la concluzia că saltul efectuat este marcant și semnificativ pentru era nouă în care muzica românească intrase odată cu Enescu și generația tinerilor care-l anturează.

Acceptînd ideea dezvoltării mai pronunțate în acești ani, adică mai alertă, a muzicii simfonice și camerale, nu trebuie să subestimăm progresele realizate de celelalte genuri, ceea ce face să se contureze o înaintare a tuturor genurilor, îmbogățindu-și structura și sfera ideatică, prezentînd un tablou multiform, în care liantul polifonic devine

Scanned with OKEN Scanner

caracteristic, oglindind un front divers aflat în plină eflorescență. Numai într-o asemenea desfășurare, pe mai multe planuri paralele, a fost posibilă o împletire, relativ armonioasă a tendințelor, personalităților creatoare și genurilor, proiectînd un spectru suficient de bogat și închegat, evidențiind o amplă deschidere spre elementele definitorii ale platformei estetice naționale. Dacă ar fi să căutăm genurile neafectate de această uriașă ascensiune, am constata o mai timidă prezență a creației coregrafice ca și a concertului instrumental. În rest, se pot etala partituri reprezentative în toate genurile muzicale. Chiar și numai acest aspect poate fi concludent pentru progresul înregistrat în componistica autohtonă!

Importanța înscrierii în cultura muzicală românească a formelor și genurilor aparține precursorilor, dar proiectarea lor în spațiul universalității, de o manieră ce nu mai necesită concesii, o datorăm lui Enescu și generației sale care, intuitiv sau deliberat, au înțeles că oricît de inspirată, măiestrită și savantă ar fi o partitură, să zicem corală, școala muzicală românească nu s-ar fi putut afirma ca o entitate complexă și autoritară. La fel n-ar fi putut-o susține nici o avalanșă de sonate, oricît ar fi fost de reușite. Finalmente, numai potențarea tuturor compartimentelor muzicale poate determina un flux continuu, poate etala o mișcare complexă, întrunind cerințele unei viziuni moderne. Este adevărat că o școală muzicală națională s-a putut afirma printr-o operă, deci printr-un gen. E adevărat, dar aici nu e vorba de afirmare, ci de dezvoltarea unei faze avansate, ulterioare debutului. Ca atare, evoluția contrapunctică a genurilor, în care excela, altfel spus, avea strălucire puternică muzica simfonică și camerală, a fost o modalitate caracteristică unui stadiu anume, jalonînd puterea de creație și afirmare a compozitorilor români.

Odată ridicată la culmi și muzica instrumentală, după cea teatrală și corală, se poate susține că școala componistică românească dobîndise condițiile care să-i justifice aspirațiile spre o expresie frustă, autentică, preconizînd o formulare modernă a atributelor specifice, împrumutate din rostirea muzicală tradițională a poporului român.

La urma urmelor, ceea ce este cu adevărat important privește afirmarea spectaculară a întregului front muzical românesc din acești ani, creația muzicală căpătînd o alură modernă, o particularitate al cărei suport a fost detectat în comoara de simțire tradițională, în cîntecul și jocul popular, la care s-au adăugat alte straturi, conducînd la înălțarea unui impunător edificiu sonor, cu o personalitate distinctă în mișcarea muzicală mondială.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA VOCALĂ

Menținînd clasele genurilor vocale jalonate încă în faza precursorilor, anume: corul, cu variatele sale specii, cîntecul (liedul) și formele vocal-simfonice, nu facem altceva decît să accentuăm perpetuarea unor elemente ce deveniseră tradiționale în evoluția creației muzicale românești și, totodată, să evidențiem bogăția spectrului componistic românesc din această etapă, ce evoluează sigur, pe un făgaș deja cristalizat. Aceasta nu înseamnă că procesul de creație înaintează după clișeele caracteristice fazei precursorilor, a clasicilor muzicii noastre naționale, chiar dacă prezența acestora este activă. Stilul se modelează după cerințele noi ale epocii moderne, definitorie devenind o declanșată aderență la stratul cîntecului popular, spre a se obține o mai viguroasă atestare a primatului național.

Bineînțeles, o atare orientare fusese imprimată încă de A. Flechtenmacher și apoi accentuată de Dima, Musicescu, Ștephănescu, Mureșianu și Caudella. Vidu, Kiriac și generația lor merg însă mai departe în proiectarea specificității prin valorificarea modalismului și a particularităților metro-ritmice caracteristice muzicii populare, cu prioritate, a celei de proveniență sătească. Evident, în imprimarea ancorării românești, un aport consistent l-a adus tematica poetică vehiculată de cuvintele ce intrau în aliajul genurilor vocale, versurile poeților noștri clasici, în frunte cu Eminescu, și a celor contemporani, ca și versurile, nu în ultimul rînd, simboliștilor, folclorice, avînd de asemenea un rol substanțial în profilarea sferei imagistice care solicita și justifica apelarea la formulele melodice populare.

Desfășurarea genurilor vocale cunoaște o anumită lipsă de echilibru, deoarece, în timp ce corul este foarte solicitat și cunoaște o mare bogă-

ție a tipurilor, etalînd creații de autentică forță artistică, formele vocal-simfonice, strălucit ilustrate de Iacob Mureșianu, și nu numai, sînt mai răzlețe, inconstante ca prezență, fapt explicabil și prin problemele reclamate în găsirea ansamblurilor interpretative care, absentînd, au inhibat elanul componistic. Cîntecul cu acompaniament instrumental, liedul, e larg reprezentat, dominînd două sfere: prelucrările unor cîntece populare și liedul propriu-zis, cu sau fără adeziune la coloritul românesc. Dar asupra acestui aspect vom avea prilejul să zăbovim pe larg. Deocamdată, ne apare important faptul că, pe ansamblu, genurile vocale, în pofida unui anumit dezechilibru sau a unor piese de factură universală, aflate în vădită minoritate, înscriu o linie de forță în ceea ce privește susținerea principiilor școlii naționale românești a perioadei clasicismului, tocmai datorită pregnanței muzicii corale, laice și religioase, a fermității și credinței nesovăitoare în orientarea pe care o susțin. Se cuvine remarcat că cele mai decis ancorate în rada specificității românești au fost genurile vocale, mai ales corale. Acestea au exercitat o enormă influență asupra genurilor instrumentale și orchestrale, care cochetau cu structurile universale, de factură monumentală. Totuși, miniaturile vocale au fost acelea care au demonstrat forța melosului popular ca izvor de inspirație, receptivitatea publicului la asemenea creații avînd consecințe pozitive pentru întregul front componistic. Astfel, se poate susține că tocmai autorii pieselor corale au știut să poarte stindardul folclorului național în creație, exercitînd o incontestabilă influență asupra compozitorilor simfoniști, procupați, într-un stadiu de pionierat, să-și însușească formele și clișeele stilurilor de faimă universală, să dobîndească măiestrie și, pe urmă, să investigheze universul sonor al spațiului românesc.

Prin disponibilitățile lor nelimitate, genurile vocale au generat interesul tuturor compozitorilor români, unii consacrîndu-li-se total, alții parțial, ceea ce, finalmente, se soldează cu o creație bogată numeric și însemnată în ceea ce privește calitatea artistică.

Arătasem că prin tematica vehiculată în creația vocală, anume, corală, compozitorii s-au aflat în contact strîns cu destinatarii muzicii, receptîndu-le cerințele și redîndu-le aspirațiile în pagini emoționante, scăldate în undele melosului popular. Coordonatele majore ale problematicii vehiculate s-au axat pe ideea Unirii, lupta pentru libertate, elanul muncii în diverse ipostaze, frumusețea peisajului românesc, surprinse în felurite chipuri, unul mai deosebit decît celălalt. La acestea se adaugă apoi o tematică lirică în care sentimentul dragostei cunoaște un amplu diapazon al trăirilor și visărilor nostalgice, ilustrate de lieduri, constituindu-se într-o efluescentă literatură, postulînd idealurile romantismului tardiv, simptomele impresionismului muzical, flancate de un amplu dispozitiv în care substanța sonoră este de esență națională.

După cum am arătat, toți compozitorii români au scris și muzică vocală. Curios, cele mai apreciate pagini par să aparțină acelor autori care s-au dedicat numai muzicii vocale, mai corect, acestora le aparțin cele mai populare, mai răspîndite pagini ale genurilor respective. Afirmația,

Scanned with OKEN Scanner

desigur, nu exclude excepțiile de la regulă. O atare teză ar putea genera discuții, fapt pentru care trebuie să adăugăm că, în domeniul coral, paginile lui Vidu, Kiriac nu au egal. Niciodată, creațiile lui Caudella — e adevărat unele foarte izbutite — nu au ajuns să fie acreditate asemenea creațiilor corale ale lui Dima, să zicem. Nu e mai puțin adevărat că tot acestor compozitori li se datorează, uneori, cele mai terne, mai convenționale și mai nemăiestrite pagini. Simplitatea unor zămisliri apare justificată nu numai prin nivelul măiestriei anumitor creatori, ci și prin nivelul celor pentru care erau scrise, amatorilor constituiți în reuniuni. Dar, în destule cazuri, această simplitate echivalează cu exprimarea aforistică, profundă, încărcată de miez, purtînd o substanțială forță de comunicare.

O altă remarcă generală privește ponderea generațiilor în reprezentarea genurilor. Astfel, în această perioadă, generația compozitorilor clasici sau precursori, mai bine-zis, prima linie a acestora, deoarece există și linii secundare, ilustrate de nume mai modeste, poartă povara cea mai grea în reprezentarea muzicii corale, în toate speciile. Lor li se adaugă compozitorii din a doua linie, a tinerilor care întregesc falanga, precum T. Teodorescu, T. Popovici, G. Galinescu, I. Bohociu, N. Ganea și alții . . . Deci, Dima, Musicescu, Mureșianu, Mandicevschi, apoi Vidu și Kiriac vor ilustra cel mai strălucit creația corală și nicidecum Enescu, Castaldi, Golestan, Otescu, Alessandrescu . . . În schimb, ei vor deține ponderea principală în domeniul simfonic și cameral, compozitorii precursori, apărînd aici în inferioritate. În acest fel, trebuie avut în vedere că muzicienii ultimului pătrar al veacului al XIX-lea, care au edificat școala muzicală națională, au încă pondere marcantă în dezvoltarea genurilor la începutul secolului al XX-lea.

Într-un fel, genurile muzicii vocale au constituit factorul intermediar între creația vocală și muzica de operă, balet, simfonică și camerală, servind modelele valorificării cîntecului și jocului popular, oferind soluții în definirea stilului național într-o etapă de intense contradicții, caracteristice unui moment de reevaluări pe linia autodefinirii. Căci, în domeniul creației vocale activau personalități marcante: Dima, Vidu, Kiriac, Cucu, T. Popovici, T. Teodorescu, chiar dacă au încercat alte tărîmuri, făcînd-o incidental, fără consecințe în planul valoric. Cu toate acestea, este de neconceput o acreditare a contribuțiilor în muzica vocală, fără antrenarea tuturor creațiilor. Oricît de importante ar fi liedurile lui Dima, creația sa ar fi greu de pătruns fără monumentalele pagini religioase, mai mult, revenind la lied, în ansamblu, genul ar fi vitregit fără a se lua în considerație piesele lui Scarlatescu, ca să nu mai vorbim de capodoperele lui Enescu în acest domeniu. Este adevărat, cîntecele lui Vidu au însuflețit inimile multor ascultători, dar la fel de adevărat este că *La arme!*, de simfonistul A. Castaldi, a avut un extraordinar efect tonifiant, dinamizator al conștiințelor, în anii primului război mondial!

Scanned with OKEN Scanner

În consecință, dezvoltarea muzicii vocale, a creației românești în general, este rezultatul împletirii eforturilor tuturor autorilor, indiferent de genul preferențial, oferind, finalmente, o zestre artistică impunătoare din toate punctele de vedere.

CREAȚIA CORALĂ

Parcurgînd galeria compozitorilor care au scris piese corale în intervalul perioadei la care ne referim, se poate deduce avansul pe care muzica noastră l-a cîștigat față de faza anterioară, nu atît cantitativ cît calitativ, căci fiecare autor aspiră la originalitate, pornind mai ales de la melodia populară. Astfel, fondul comun pe care-l cultivau muzicienii corali apare unitar, în timp ce căile, modalitățile valorificării sau felul exprimării sonore diferă de la autor la autor, ceea ce multiplică soluțiile individuale, conferind ansamblului o diversificare a spectrului coral. În nici un alt gen nu a fost realizată amprenta națională cu pregnanța și amplitudinea cu care apare în genul coral. Faptul are mai multe explicații, nu cel din urmă fiind caracterul miniatural al pieselor ce se conjuga perfect cu structura citatului pe care adeseori îl preluau integral. Compozitorii unor atari lucrări valorificau cîntecele populare specifice zonei lor geografice, ceea ce duce, printr-o multiplicare simplă a autorilor ancorați în muzica regiunii respective, la o largă deschidere stilistică, proiectată, desigur, pe matricea melodiei populare, prezentată adeseori într-o manieră frustă, nedeghizată, prelucrarea avînd caracterul evidențierii liantului citat, dar alteori, prelucrarea devine savantă, extrem de complexă și personală. În fluxul acestei creații se întîlnesc rezolvări ingenioase ale specificității românești prin extragerea și extinderea arhetipurilor modale, prin antrenarea structurilor cromatice în rețeaua modalismului, prin interpretarea neunitară a unor scări sau a tetracordului, ceea ce se soldează cu o policromie a cărei funcționalitate scurtează zările complexei gîndiri tono-modale ce tinde spre emancipare, spre o formulare tot mai răspicată, în sensul tipologiei melodico-armonice de esență populară românească.

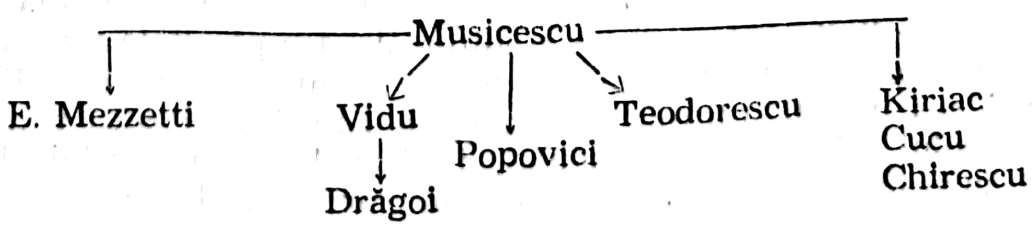
Dezvoltarea spectaculară a muzicii corale din această perioadă e indisolubil legată de personalitățile de marcă: Kiriac, Vidu, T. Popovici, Cucu, compozitori care au scris pagini de referință în creația autohtonă. Anii aceștia coincid cu cea mai strălucită perioadă din activitatea lui Kiriac, Popovici, Teodorescu, ceea ce nu e lipsit de importanță pentru evaluarea justă a diagramei istorice. De asemenea, G. Dima și Mandicevschi se află în deplinătatea capacității creatoare. Apoi, G. Musicescu își încheie activitatea, iar Cucu o inaugurează. În plus, o serie de compozitori simfonici se interpun în muzica vocal-corală, dînd lucrări concludente pentru interesul manifestat față de acest gen, etalînd, pe lîngă

o temeinică stăpînire a limbajului folcloric, și tendințe de permanentă modernizare a stilului coral.

Bineînțeles, distrugerea speciilor corale cultivate cu prioritate este o operație dificilă, deoarece, ceea ce s-ar putea considera o operație caracteristică, anume, interferarea speciilor, apropierea pînă la contopire a unora, îngreunează trasarea contururilor ferme. Cu toate acestea, se impun cîteva genuri: cîntecul patriotic, cîntecul școlăresc sau miniatura corală, prelucrarea folclorică, madrigalul. În fiecare din speciile corale indicate se profilează figuri de creatori catalizatori ce devin lideri, ori de compozitori dedicați unei anumite specii, și compozitori care le abordează cu egal succes pe toate. Iată deci, cum, de la bun început, se conturează tabloul complex al intersectării liniilor creației corale, argument, în prima și ultima instanță, al bogăției spectrale pe care o etalează.

Constituirea școlii muzicale naționale presupune, după un număr de ani, conturarea unor linii stilistice, raporturi de înțelegere, evidențiind trasee estetice comune, identități și afinități. Cu cît acestea sînt mai puternice, de la o generație la alta, cu atît va fi mai proeminentă și direcția, planul estetico-stilistic pe care l-au impus, cultivat și reprezentat. Observînd din acest unghi fenomenul creației corale, vom avea revelația să constatăm că dintre cei doi compozitori corali mai importanți, anume, G. Musicescu și G. Dima, doar primul a generat o școală. Compozitorul brașovean nu beneficia de cadrul unui Conservator, asemenea confratelui său ieșean, unde să aibă posibilitatea formării unor tineri. Desigur, se putea ca muzica sa să exercite o influență atît de mare încît să formeze un număr de prozeliți, ceea ce, în ciuda unor partituri remarcabile, nu s-a întîmplat.

Istoria muzicii oferă suficiente exemple de personalități ce devin sau nu modele, oferind sau nu generațiilor imbolduri, sugestii, planuri inedite de înaintare. Stilul său coral, academic, ce valorifica atribute folclorice nu permitea o suplă etalare a acestora pentru a incita fanteziile. L-a handicapat măiestria. În schimb, G. Musicescu, prin modalism, prelucrări, sugerarea valențelor cîntecului popular țărănesc, ca și prin propovăduirea ideilor sale unor elevi, a exercitat o influență ce s-a transformat într-o școală. Discipolii săi au fost, cu rezultate creatoare diferențiate: I. Vidu, T. Teodorescu, T. Popovici, pentru a nu-i numi decît pe cei mai importanți. În mod indirect, l-a influențat și pe D. G. Kiriac, el însuși o sursă de lumină. Iată cum ar arăta, schematic, această filiațiune:



VIRTUȚILE CÎNTECULUI PATRIOTIC

O epocă de avînt și puternice frămîntări istorice, cum a fost cea asupra căreia stăruim, generează largi deschideri cîntecului patriotic, expresie poetico-muzicală emblematică a puternicelor sentimente ce vehiculează atașamentul față de țară și neam. Pretutindeni și în cele mai diverse împrejurări s-au intonat, de către colectivități, melodii încărcate de substanță emoțională, care răscoleau inimile, întreținînd flacăra vie a patriotismului. Documentele vremii, programele artistice oferă din abundență mărturii despre puternica răspîndire a cîntărilor de această factură, atestînd ideea că din nici un moment adecvat nu au lipsit cîntecele chemate să mobilizeze spiritele, să le investească cu elanul catalizator marilor evenimente de lupte și sacrificii.

Compozitorii ca și muzicienii, în general, care au promovat imnurile aspirațiilor naționale au receptat, de fiecare dată, imperativele epocii, știind să le răspundă cu promptitudine prin muzică, oferind maselor populare acele cîntece de care aveau nevoie! Sub acest aspect, creatorii au fost la înălțime! E adevărat, nu se poate indica nici un nume de compozitor care să se consacre exclusiv corului patriotic, dar aceasta nu înseamnă că nu s-au scris melodii. În schimb, se pot indica nume de autori de partituri corale patriotice din cele mai variate genuri de creație, inclusiv simfonică și camerală. George Enescu a dat la iveală coruri cu conținut patriotic, dovadă fiind *Plugar și ostaș*, inclus în *Colecție de cînturi școlare*, alcătuită de Teodor V. Stupcanu, Iași, 1903, menite a „...întări“ ... simțămintele „... patriotic și național“, precum și a contribui la „... răspîndirea gustului muzical“ ... Desigur, prin aceasta nu afirmăm ideea abordării corului patriotic de către toți compozitorii, ci numai că genul nu a constituit un teren evitat de simfoniști. O altă pildă în acest sens e A. Castaldi care, de asemenea, a vibrat la imperativele epocii, oferind cîntece de intensă rezonanță.

Creația produsă în acești ani se edifică pe tradiția anterioară, ceea ce constituie un factor important în propensiunea genului. Erau foarte vii în conștiințe cîntece precum: *Deșteaptă-te, române, Hora Unirii, Tricolorul, Pe-al nostru steag, Marșul lui Iancu* ..., A. Flechtenmacher și C. Porumbescu deveniseră compozitori recunoscuți pentru forța inspirației și eficiența măiestriei conferite cîntecelor patriotice.

După modelul creației lor, dar nu numai, pleiada creatorilor acestei perioade a dat o bogată zestre de cîntece corale cu conținut patriotic, racordîndu-și tematica la imperativele majore ale vremii, ducînd mai departe unele linii ce deveniseră tradiționale, iar pe altele inventîndu-le.

Dacă mai înainte temele predilecte erau trezirea conștiinței de român, ideea unității tuturor românilor, a Unirii, dragostea pentru țară prin simbolul tricolorului, steagului, Independența, admirabil și multilateral surprinsă în cîntecele anilor în care s-a desfășurat războiul,

strîngerea rîndurilor muncitorimii, acum temele vehiculate mai des, pe lîngă libertatea ca entitate socială, deci nu numai națională, sînt chemarea la arme pentru apărarea gliei strămoșești, cultul eroismului, al eroilor căzuți pe altarul luptei pentru patrie, vitejia neprecupețită pe cîmpul de bătălie și, nu în ultima instanță, lupta pentru desăvîrșirea unității naționale.

De asemenea, noul apare acum într-o anumită diversificare, în sensul că se ține cont de profilul formației ce va aborda piesa, de natura vocilor care o vor intona, ceea ce explică de ce o serie de piese se circumscriu unei vîrste, mai ales școlarilor, avînd un ambitus adecvat. Apoi, în aceeași ordine de idei, unele coruri vor avea o structură simplă, în timp ce altele vădesc o complexă arhitectură, provenind din cumularea unor secțiuni cu valoare riguros definită. Pe urmă, apare importantă tendința spre diversificarea formelor cîntecului patriotic, marșul neconstituind singura modalitate, căutîndu-se soluții pentru antrenarea unor particularități cu amprentă specific națională, desprinse din matricea muzicii populare. Acest aspect se aflase și în preocupările lui A. Flechtenmacher și, nu numai; acum această tendință capătă un contur mai pregnant.

Istoricește privind dezvoltarea creației corale cu mesaj patriotic vom observa cîteva momente generatoare de cîntece ce coincid cu marile încercări ale națiunii, în mod special prima conflagrație mondială și desăvîrșirea îndelungatului proces pentru realizarea Marii Uniri. La o primă ochire, se creează impresia că nimic marcant nu apare în acest domeniu de la C. Porumbescu și pînă la cîntecele lui Al. Castaldi și I. Brătianu. Realitatea însă e mult mai complicată, de vreme ce mai multe contribuții au susținut, ca pe un foc viu, creația corală patriotică, fondului existent adăugîndu-i-se noi și noi titluri, într-o înverșunată competiție pentru impunere și supraviețuire. Zestrea de cîntece moștenită era atît de bogată, vie și puternică, încît acreditarea unui nou cîntec era un lucru grav ce se dobîndea greu, mai ales că, după cum scria M. Dragomirescu, forța unui cîntec rezida „... în simplitatea și energia accentului care mișcă voința".[1]

„CÂNTURILE" LUI GAVRIIL MUSICESCU

Compozitorul ieșean, cunoscut pentru aportul său la statornicirea stilului coral național prin prelucrări ingenioase ale unor melodii de esență modală, precum și prin subtilitatea cu care a surprins caracterul solemn, monumental, în partiturile religioase, a fost totodată, profund

[1] Georgescu-Theologu, G. *Flamuri tricolore* .cf: Cosma, Viorel. *De la Cîntecul zaverei la Imnurile unității naționale*. Timișoara, 1978, p. 125.
Vezi rîndurile introductive de Mihail Dragomirescu. Edit. oficială a Ministerului de Război, 1920.

implicat în cultivarea corului de inspirație patriotică. O demonstrează participarea, în 1877, cu mijloacele proprii artei sale, la întărirea moralului compunînd: *Fiii României*, cu refrenul *Arme, arme, Scumpă Românie* sau *Grivița-Marș*. Apoi, *Cîntecul lui Ștefan Vodă*, *Copii ai patriei iubite*, *Cu tărie înainte*, *Imnul vînătorilor*, *Oșteanul român* și *Lelea vitează* ce intră în colecția de *12 melodii naționale*, ca și *Hora de la Plevna* ce conține prețioase inovări în planul profilării cîntecului eroic, mobilizator, astfel încît să antreneze și particularități stilistice definitorii, inspirate din epopeea cuceririi independenței.

În iunie 1898, G. Musicescu publică la editorul G. G. Röder din Leipzig, la care apelează de obicei compozitorii noștri din acea vreme, lucrarea de referință în acest domeniu cu titlul *25 Cânturi*[2], colecție extrem de importantă, deoarece reunește 14 piese mai vechi și noi ale sale, avînd caracterul unei antologii; celelalte 11 piese aparțin lui I. Cart(u) — *Limba Românească*, Francisc Caudella — *Imn Român;* Eduard Caudella — *Imn* și *Latina Ginta*. Restul de 7 sînt vechi „cântări" patriotice, multe pe melodii populare, aranjate pentru cor pe diferite voci de către Gavriil Musicescu; așadar, prelucrări care-i aparțin. Acestea sînt: *Deșteaptă-te, române*, cu mențiunea „muzica de . . .", *Ca o zi de primăvară*, *Moartea vitează*, *Stejarul*, la toate acestea se specifică „melodie devenită populară". La *Stejarul* se mai adaugă „. . . pe ea (pe melodie, n.n.) se cîntă și «Am un leu»". Versurile debutului sînt: „Măi stejar pletos și verde"[3]. Mai figurează *Hora junilor*, la origine avînd cîntecul *Are popa două fete*, iar „armonizate", *Limba Românească* și *Oșteanul Român*. La aceste două cîntece, G. Musicescu precizează: „Melodie populară". În fine, *Oșteanul Român*, care este „ melodie poporală".

Se observă, așadar în indicațiile date de către G. Musicescu la cele 7 cîntece ale căror melodii nu au autor declarat, nu mai puțin de 4 diferențe. În cazul lui *Deșteaptă-te, române*, G. Musicescu lasă clar să se înțeleagă că ar fi cîntec de autor, dar acesta nu s-ar cunoaște. Apoi, „melodie devenită populară", ceea ce pare să indice că e vorba de creații de factură cultă, ai căror autori nu sînt cunoscuți și care prin circulație, probabil, și prin factură, au devenit populare. Apar melodii populare unde nu există nici un dubiu, și „melodie poporală" care ar putea însemna nu atît că are origine necunoscută, și că nu e folclorică, purtînd atributele profesionalismului, care, prin circulație, devenise răspîndită.

Prelucrarea lui G. Musicescu, ce implică armonizare și punere în partitură, deci aranjament vocal, e întotdeauna foarte economicoasă, urmărindu-se cu consecvență linia melodică, ceea ce favorizează izometria, întîlnindu-se pasaje de legătură ori mișcări contrare, dinamizate ritmic. Remarcabilă e sonoritatea obținută de G. Musicescu în distribuirea voci-

---

[2] Titlul: *25 Cânturi pentru una, două, trei, patru și mai multe voci destinate uzului școalelor. Întocmite din ordinul Ministerului Instrucțiunei Publice și Cultelor.*

[3] Aceeași melodie populară o întîlnim și în corul *Pasăre galbenă-n cioc* de Nicolae Popovici.

lor care sînt de o mare diversitate, dovadă, aceleași piese oferindu-se în mai multe variante, mergîndu-se de la unison pînă la 6 voci, ca în *Oșteanul Român* căreia i se erodează identitatea. Nici măcar G. Musicescu nu menționează autorul unor melodii, deși nu i-ar fi fost greu s-o facă. Bunăoară, *Moartea vitează* devenită melodie populară, nu era alta decît corul *Jurămîntul*, de mare efect, din melodrama națională *Cetatea Neamțului* de V. Alecsandri, muzica aparținînd lui A. Flechtenmacher[4]. Fenomenul sesizat, din păcate era frecvent, numeroase colecții ale veacului trecut în care se introduc melodii de Flechtenmacher, spre exemplu, nu-l mai consemnează, dîndu-se titlul, piesa, fără autor. Unul din primii care procedează altfel a fost I. A. Wachmann în colecțiile de melodii românești.

Cânturile propriu-zise, create de G. Musicescu, au felurite profiluri, cîteva atestînd natura școlară: *Drapelul școlilor primare*, sau *Acum ora răsună*, *Copii ai patriei iubite* ... Eroismul ostașilor în războiul de Independență e surprins în *Imnul vînătorilor* și *Hora de la Plevna*. De același eveniment se leagă și *Fiii României*, cunoscut anterior ca *Arme, arme, arme*. Chipuri istorice apar în *Cîntecul lui Ștefan Vodă*, *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul*. Ideea neatîrnării și glorificarea României e prezentată în *Trompetele răsună* (versuri S. J. Bătescu), de altfel și lupta pentru apărarea gliei strămoșești, ce revine în *Stejarul și cornul* (versuri V. Alecsandri). În fine, *Doina*, al cărei titlu integral e *Doina lui Rațiu*, e înscrisă pe ideea afirmării voinței românilor de a acționa unitar, de a aboli împilarea străină. Jalea și durerea, revolta și mînia contra acelora ce-l țin închis la Seghedin pe luptătorul Rațiu se exprimă metaforic în imaginea: Tisa și Mureșul n-o să mai rabde această nelegiuire ... Astfel, partitura compozitorului ieșean se înscrie în categoria acelor creații care au militat pentru realizarea procesului de unire a Transilvaniei cu celelalte provincii românești, aparținînd lui Dima, I. Mureșianu, I. Vidu, D. G. Kiriac.

În aceste coruri, G. Musicescu surprinde stări sufletești active, catalizatoare, recurgînd la elemente melodice pregnante ce antrenează parametrii ritmului, uneori chiar sonorități caracteristice ca în *Trompetele răsună*, unde structura arpegiată și energică, cu ritm punctat, aducînd sonorități specifice instrumentului invocat, sînt de un real efect. În profilarea imagisticii, compozitorul antrenează atributele unor genuri, nerestrîngîndu-se la parametrii marșului de proveniență străină. Adeseori recurge la tempoul de horă, nu numai în piese cu titlu ca *Hora de la Plevna*, ci și în *Stejarul și cornul*, obținînd o ambianță națională cu efigii sonore clare, făcînd posibilă o asociere cu procedee întîlnite în corurile lui George Dima. Caracterul de doină se menține în *Doina lui Rațiu*, versuri V. Magdu, deși metrica binară anihilează, în bună parte, desfășurarea de tip rubato care provine de la expresia lirico-eroică. Oricum, ideea de doină transmisă unui cor merită reținută, deoarece evidențiază tendința lui G. Musicescu de a româniza atmosfera cîntecelor patriotice, încercînd

[4] Breazul, George. *Gavriil Musicescu*. București, Edit. Muzicală, 1962, p. 100—101.

genurile socotite concludente pentru specificul național: hora și, apoi, doina.

Comparativ cu corurile patriotice, sedimentate pe prelucrări ce vădesc o structură binară de tip cuplet-refren, corurile acestea oferă o lărgire a orizontului arhitectural. *Stejarul și cornul* are formă ternară, *Trompetele răsună*, *ABAC (B)*, ultima secțiune avînd caracterul unei dezvoltări, contrastul tematic fiind remarcabil subliniat, primul avînd atuurile unei chemări de goarnă, unei alarme, sugerînd unitatea tuturor românilor care s-adună într-un front de nebiruit; al doilea — e o exultare de factură melodică largă, cu reluări în valori succesive, din ce în ce mai puternice, a ideii de neatîrnare ce, în final, se transformă în imn, slăvind România. Și planul tonal e angajat în realizarea unei gradații: Sol-re-Sol-do-re-Sol.

E, desigur, cîntecul patriotic cel mai izbutit pe care G. Musicescu l-a compus, situîndu-se, undeva, în vecinătatea celebrelor creații ale lui C. Porumbescu. Mai complexă ca *Fiii României,* e concepută *Doina lui Rațiu*, cor cu acompaniament de pian, avînd o primă secțiune, *Moderato* (*ABB*), a doua, *Marciale*, amplă (*CD*), finalul (*CEB* variat) cu permanente oscilații de minor (*sol*) și major (*si bemol*), afirmîndu-se în coda. Apoi, în prima, ethosul național, derivat din caracterul doinit, e dominant; în a doua și a treia, accentele hotărîte, de marș, din păcate nu prea inspirate, ca și culorile eroice ies în evidență pe măsură ce muzica înaintează. De fapt, tendința descrisă în creația de cîntece patriotice a lui G. Musicescu, anume, o linie ascendentă ce are în partea inițială coruri mai simple, adeseori prelucrări, iar către punctul terminus, piese ample, complexe, e în general caracteristică creației românești, inclusiv corale, cu tematică patriotică din perioada 1898—1920.

Incontestabil, Gavriil Musicescu a demonstrat prin aceste coruri o prezență majoră în realitatea contemporană, îmbogățind patrimoniul național cu piese de adîncă vibrație, consacrate marilor aspirații naționale. Forța artistică a nemuritorului *Trompetele răsună* constituie o mărturie grăitoare în acest sens, menținîndu-și nealterată prospețimea și forța de îmbărbătare. Scrie și alte coruri, bunăoară: *Nou drapel*.

Cânturile lui G. Musicescu nu au beneficiat de unanimă recunoaștere. T. Oprescu, în *Constituționalul* (X, 2788, 11/23 februarie 1899, p. 2), este unul dintre cei care nu e de acord cu metoda prelucrării, lăsînd să se înțeleagă că nu e potrivit ca unei melodii, reprezentînd o individualitate distinctă, cu un titlu acreditat, să i se substituie identitatea. Bunăoară, *Stejarul* devine cîntec patriotic, dar e cunoscut prin cuvintele *Am un leu* . . . Apoi, ar fi trebuit armonizat cu *Fa*. I se mai reproșa lui G. Musicescu probitatea în preluare, deoarece melodiile nu i-au parvenit din Basarabia, atît timp cît sînt notate în volume, colecții vechi. T. Oprescu preia insinuarea din *România Muzicală* (X. 11, ianuarie 1899, p. 2—3), probabil a lui Al. Podoleanu, că G. Musicescu ar fi păcălit Ministerul cu *Cânturile* sale și că „. . . pune un premiu . . . dacă vei fi în stare să faci o bucată de muzică la o poezie“ . . . Adică, G. Musicescu nu poate crea, ci

numai prelucra, acuzație ce nu a fost infirmată în practica de creație a lui G. Musicescu.

Aceste insinuări, ce cuprind unele adevăruri, nu reușesc să diminueze meritele muzicianului ieșean în îmbogățirea și perpetuarea repertoriului de alură patriotică.

„*Cânturile*" lui G. Musicescu s-au bucurat în fapt de multă prețuire, și pentru a sublinia acest aspect, vom recurge la un exemplu concludent. În *Colecție de Cânturi Școlare* . . . întocmită de Teodor V. Stupcanu, Iași 1903, conținînd 98 piese, compozitorul cu cele mai multe melodii este G. Musicescu, avînd 11, urmat de A. Flechtenmacher cu 5, C. Porumbescu cu 4, D. G. Kiriac, J. Costescu, Grigore Stupcanu, Humpel, Enescu, T. Teodorescu, I. Cartu, G. Mugur, Gr. Teodorescu, I. Vorobchievici, Al. Podoleanu . . . Se găsesc aici și cîntece populare sau patriotice vechi, autorii nefiind nominalizați: *Astăzi fraților români, Ca o zi de primăvară,* avînd la origine melodia populară *Un pui zboară și se duce, Peneș Curcanul, Haideți frați cu bucurie* . . . Autorul, care nu pare a fi în situația etalării măiestriei componistice, face o serie de prelucrări, dar semnează două cîntece: *De la munte, de la mare* și *Cîntecul lui Ștefan cel Mare,* nu prea inspirate. Evident, se poate obiecta că prezența cîntecelor lui G. Musicescu într-o colecție ieșeană nu poate fi întru totul concludentă pentru răspîndirea creației, deoarece se găsesc destule colecții, inclusiv cîteva întocmite de muzicieni bucureșteni, în frunte cu D. G. Kiriac, care nu-i reține nici un cîntec, în timp ce C. Porumbescu sau Humpel, figurează. Un alt exemplu. În colecția lui Teodor Teodorescu: *Coruri pentru uzul școalelor și reuniunilor de cîntări,* Galați, din totalul de 30 piese, 4 (patru) aparțin (inclusiv ca aranjament) lui G. Musicescu, iar într-o altă colecție: *15 coruri bărbătești,* 6 i se datorează. Cele de mai sus indică faptul că, pe lîngă menținerea unei tendințe regionaliste, fiecare autor își alcătuia colecția după preferințe personale, în determinarea cărora intrau mulți factori. Deasupra acestor aspecte, e cert că circulația unui cîntec, odată lansat și îmbrățișat, avea destinul său propriu, înrîurit sau nu de cîte o colecție . . . Or, repertoriile Reuniunilor și Societăților bănățene și transilvănene oferă numeroase „cânturi" de Musicescu . . . Adevărul este că epoca era clocotitoare, entuziasmul patriotic și revoluționar se întreținea și cu cîntecele intonate în cele mai diverse momente ale vieții sociale și politice. Aceasta era perioada unor cîntece ca: *Marsilieza proletariatului român*[5] cîntec din colecția *Glasul dezmoșteniților,* ca *Proletari înainte, Hora muncitorilor* . . .

Creația era vie, o dovedesc numeroasele partituri care se scriu, reluînd teme îndrăgite ca eroismul generat de războiul pentru neatîrnare, bunăoară J. Movilă — *Gornistul de la Griviță;* M. Mărgăritescu — *Silistra-Marș; Cîntecul gintei latine; Poporul nostru, Vulturul tăriei* de Ed. Caudella, pe versurile lui G. Georgescu-Theologu, *Murmurul serei* de I.

[5] Ștefănescu, M. M. *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc.* București, Edit. Muzicală, 1974, p. 198.

Paschill, *Imnul Astrei* de Iacob Mureșianu, pe versurile lui A. Bârsan, G. Fotino — *E țara-mi dulce și frumoasă* (1900), versuri M. Zăteanu, *Țara mea, Sergentul și drapelul, Horia, Cloșca și Crișan* de Theodor Fuchs . . .

Conform devizei lui I. Vidu cu care se încheia *Apelul* adresat învățătorilor cursanți din vara lui 1903: „Faceți, lira să răsune / De cîntările străbune" /[6], compozitorii au apelat în repetate rînduri la melodiile patriotice clasice, armonizîndu-le, menținîndu-le în centrul atenției. Astfel, *Deșteaptă-te, române* a fost armonizat de Musicescu, Dima, Vidu. Compozitorul lugojean mai armonizează: *Haideți frați, Marșul lui Iancu* ca și multe altele. Și în creația sa se întîlnesc figurile lui Decebal, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul . . .

D. G. KIRIAC ȘI ALȚI AUTORI DE CORURI PATRIOTICE

Că dirijorul *Carmen*-ului era profund implicat în clocotul vieții mondene, nu numai muzicale, o dovedește și creația sa cu declarat conținut patriotic, generată mai ales de imperativele redimensionării educației în școală, unde copiii urmau să deprindă muzica, cîntarea corală, gustul pentru muzică. Denumite „cîntece de patrie și de neam", ele vehiculau idei de rezonanță, ceea ce și explică larga lor răspîndire, alimentată de străduința compozitorului de a le conferi o tentă muzicală românească. În concepția lui D. G. Kiriac, ca de altfel a tuturor compozitorilor precursori și contemporani, „cîntecul de patrie și de neam" nu era reductibil la tipul de marș, ci antrena o serie de modalități, pe linia surprinderii elementului autohton.

Și în creația compozitorului bucureștean se disting două categorii de cîntece: a) prelucrări, în care se aranjează pentru un număr de voci „melodii vechi", și b) creații originale. În prima categorie intră: *Românașului îi place, Drum bun, Limba românească* și *Hora Unirii*, evidențiind măiestrie în găsirea celor mai eficiente soluții artistice și de sonoritate. Simplitatea merge aici mînă în mînă cu exprimarea aforistică. *Românașului îi place*, la două voci, oferă o mostră ce valorifică mișcarea paralelă în terțe și sexte, în final.

Cîntecele sale propriu-zise, nu prea numeroase, relevă tendința axării pe tiparul melosului popular, ca atunci cînd preia structura horei, bunăoară în *Cîntecul muncitorilor*, piesă mai puțin izbutită și *Hora mare*, a cărei melodie migrează și pe textul *Foaie verde lămîiță*. Alteori, o

[6] *Curs de muzică pentru învățători*. În: *Drapelul*, Lugoj, V, 60, 26 mai/8 iunie 1905, p. 2; Cosma, Viorel, *Ion Vidu*, București, Edit. Muzicală, 1965, p. 82.

structură ritmică ostinato, de proveniență populară, devine factor de stabilitate și caracter național, ca în *Țara mea*, ce are o arhitectură tripartită, în care *A*, *sol major*, e întemeiat pe o scară înscrisă în cadrul intervalului de cvintă perfectă, iar *B*-ul, în *re minor armonic*, apare cu treapta a patra urcată, punînd în relief o structură melodică descendentă, cu secundă mărită. *Cîntecul lui Mihai Viteazul*, de asemenea, e scris în măsură ternară, tonal, dar treapta a șaptea apare coborîtă în fraza a doua, conferind melodiei o expresie dîrză.

O interesantă melodie o găsim în corul pe trei voci *Pînă cînd, fraților ardeleni?*, ce conține un îndemn și un repros că încă nu fusese scuturată robia străină, etalînd o structură tonală deschisă, primele două fraze parcurgînd traseul modulant *Fa major-la minor;* celelalte, arcuind o succesiune de fraze, un îndemn ce culminează într-un unison care coincide cu coda. Acest cor e relevant pentru poziția lui Kiriac în problema luptei pentru libertatea poporului român, presărînd intonații cu iz folcloric baladesc, jeluitoare și totodată eroice.

Plugar și ostaș e un cor extrem de interesant, din punctul de vedere al sublinierii ethosului național, deoarece e croit oblic, printr-o monodie de factură folclorică, cu acompaniament armonic, parcă de sine stătător, realizînd o desfășurare paralelă. Melodia cu iz doinit e cvasi rubato, șovăielnică, imprevizibilă, în timp ce acordurile sînt izoritmice, cu mers capricios, nonrepetitiv, marcînd treptele principale. În plus, se interpolează în constituția melodiei fluctuații cromatice (treapta a IV-a urcată), cadențe pe treapta a doua, pendulări major-minore. De aici, corul are un pronunțat caracter popular cu refrenul: „Hai, hai, hai, măi", ce în cele patru apariții e de fiecare dată altfel, aducînd soluții inedite, melodice și cadențiale. Ideea corului e nobilă, mîndria că înfigînd adînc plugul în ogoare se pune capăt nevoilor, dar, în caz de amenințare, plugul se va transforma în armă de apărare. Între linia melodică, de sorginte populară, și suportul armonic e o deosebire netă, căci D. G. Kiriac nu apare în aceste coruri ca un armonizator de fantezie, arsenalul său fiind restrîns. De aici, menținerea travaliului în ramele treptelor principale, oarecum în dezacord cu sinusurile modale, uneori cromatizate ale liantului melodic.

Capodopera lui D. G. Kiriac, în materie de cîntec patriotic care a supraviețuit, rămîne *Cîntăm libertatea*, versuri de George Coșbuc, pentru cor bărbătesc la trei voci, marș de factură eroică, mobilizatoare. Bogăția expresivă e rezultatul unei ingenioase dezvoltări ce antrenează o formă tripartită din punct de vedere tonal și metric (2/4, 6/8, 2/4) dar liberă, cu repriză, de tip *ABCC* (8+6+8+8), în ceea ce privește tematismul. Solicitînd un ambitus mare, *Cîntăm libertatea* e dificilă ca execuțare, mai bine-zis, e o piesă concertantă, de mare efect emoțional, la care contribuie și clara încadrare în tonalitatea *si bemol major*, cu contrastul modulant de la începutul secțiunii secunde de *re bemol major*, cu alternări de pasaje omofone și unisonuri, avînd o strînsă încadrare tematică în jurul sunetelor principale.

George Ştephănescu compune, într-o manieră mai degajată de tiparul marşului, de un caracter viguros, *Sus inima,* cuvinte de G. Coşbuc, o amplă derulare cu valenţe armonice şi contrapunctice, construită astfel ca finalul să proiecteze un caracter monumental, dragostea de ţară apărînd strălucitoare, iradiană.

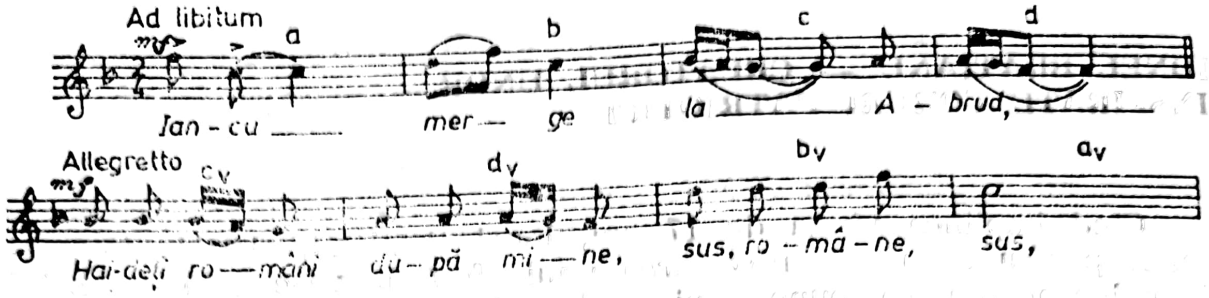
Într-o expresie comună se înscriu o serie de coruri patriotice semnate de P. Ciorogariu — *Marş patriotic, Cîntec ostăşesc* (cu inflexiuni populare), *Românul;* Gheorghe Cucu — *Stema ţării;* J. Costescu — *O! Românie;* I. Vorobchievici — *Cîntec ostăşesc,* autor a mai multor fascicule din *Colecţiune de cîntece pentru şcoalele populare,* piese pentru o voce; M. Mărgăritescu — *Marşul vitejilor;* I. Vlădutza — *Marşul eroic;* G. Fotino — *Odată, odată . . .;* Em. Lehr — *Un, doi;* I. Iacobits — *Doi cu doi; Peneş curcanul* de A. Bena; *Prutul, Vom fi soldaţi* de E. Mezzetti; *Cîntecul ostaşilor* de I. Demetrescu-Demian.

CREAŢIA LUI T. TEODORESCU

Aranjamentele corale erau la modă, curente, căci fiecare compozitor ce alcătuia o colecţie de coruri îşi asuma paternitatea dispunerii în partitură a vechilor melodii. Teodor Teodorescu nu face excepţie de la regulă, prelucrînd: *Astăzi fraţilor români, Românaşul, Stînga-dreapt* (cîntec armonizat de D. Dimitriu), *Dochia, Mama lui Ştefan cel Mare.* Apelează şi la melodii populare pentru unele din cîntecele patriotice, bunăoară, *Ca o zi de primăvară,* melodie preluată de la S. M. Haliţă, fiind edificatoare în acest sens. T. Teodorescu recurge şi la melodii populare din Transilvania, grăitor fiind *Cîntecul lui Iancu* (a nu se confunda cu *Marşul lui Iancu,* prelucrat de Timotei Popovici, o altă perlă a muzicii noastre patriotice).

Cîntecul lui Iancu, capodoperă de simţire şi evocare, îndemnînd la lupta pentru libertate, urmînd figura legendarului Avram Iancu . . . Structura adoptată e cea de cuplet şi refren, cu specificarea că deşi metrica e de marş (2/4), prima parte are un caracter rubato, prin tempoul *Ad libitum* iar, a doua, e *giusto, Allegretto,* avînd în context caracter de joc, trădînd parcă atribute de învîrtită. Iată cum elementele populare sînt aduse pentru a determina sentimente contrastante şi cum atribute de doină şi joc pot face simbioza cu cele active ale marşului. În plus, tematismul acestui cor este remarcabil în ceea ce priveşte organicitatea motivică, constituindu-se în sunetele unei scări de şapte sunete, *Fa major,* din care lipseşte (melodic) sensibila. Există în acest cîntec patru celule motivice, proiectate identic sau variat. Primele două poartă chemări de tulnice, celelalte au caracter jeluitor, cadenţial.

Scanned with OKEN Scanner



Motivica frazelor cupletului se regăsește ușor variat, în întregime în motivica refrenului, cu specificarea că în măsurile extreme, ca într-un arc, se poate observa procedeul dezvoltării prin inversare. Arhitectura acestui cor e *A Av Avv Avv*, tehnica variațională oferindu-ne un exemplu, unic în felul său în privința omogenității definitorii pentru melodica populară.

T. Teodorescu compune și *România țărănească*, destinat școlarilor, cîntînd albastrul cerului și limpezimea izvoarelor. Alte coruri: *O, Românie*, *Steagul nostru*, urmînd cu strictețe procedee ce încep să se impună atît de autoritar în cîntecul patriotic coral, încît riscă să se transforme în clișee.

Titus Cerne, care în 1897 publicase în două fascicule, sub titlul *Orpheon*, melodii patriotice, asumîndu-și, ca și alți întocmitori de asemenea colecții, transcrierea unor vechi cîntece, reapare la începutul secolului cu *Graiul neamului*, pe versurile lui George Coșbuc, o înflăcărată și dramatică ilustrare a dîrzeniei cu care românii și-au menținut graiul strămoșesc. Versurile strofice, de o metrică eterogenă, au reclamat o muzică fluidă, cu organizare arhitecturală deschisă, ceea ce explică caracterul nonrepetitiv, fluxul continuu în care curg frazele melodice, mereu altele, nu întotdeauna simetrice și nici măcar întotdeauna inspirate. Expresia muzicală e sobră, încordată, revărsînd, în final, o liniște ce echivalează cu siguranță de sine, stăpînirea și încrederea în supraviețuire, în triumful cauzei drepte a etnicității limbii, ca factor decisiv în menținerea conștiinței românești. Cîntecul, foarte reușit în ansamblu, s-a bucurat de o largă răspîndire, putînd fi ilustrativ pentru felul cum un compozitor poate deveni celebru printr-un titlu!

Zilele grele ce prevesteau conflagrația europeană, ca și anii de război au solicitat fantezia creatorilor pentru a făuri pagini de îmbărbătare și eroism. Într-un anumit sens, bărbăția și curajul ostașilor, demonstrată în încleștările de la '77, continuau să fie cîntate, într-un plan generalizat, ceea ce face ca noile coruri să se înscrie pe un făgaș bine sedimentat. Sînt numeroși compozitori care au compus cîntece, coruri, înșirarea lor putînd fi riscantă, deoarece cuprinderea tuturor este o operație anevoioasă. S-au impus însă cîteva creații, devenind imnuri ale acelor ani, cu intense reverberații în conștiința generațiilor următoare.

IONEL BRĂTIANU — CREATORUL UNOR INSPIRATE CORURI PATRIOTICE

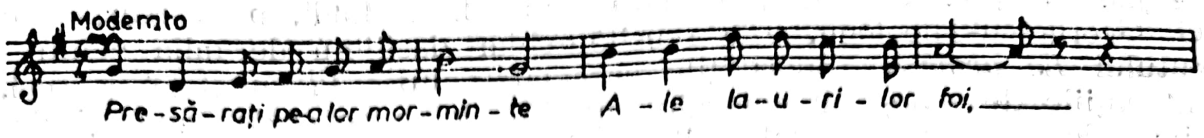
Cînd împlinea vîrsta de 17 ani, Ionel Brătianu, elev la Conservator, pentru a marca aniversarea unui sfert de veac de la războiul de independență, compune o piesă de referință pentru acea perioadă, pe versurile poetului I. Neniţescu: *Pui de lei* (1902), dedicîndu-l „eroilor căzuţi pe cîmpul de luptă". Ideea poetică e clădită pe evocarea continuității pe pămîntul României a eroilor care descind din „Decebal cel harnic" și „Traian cel drept", jertfindu-se pentru patrie. Conceput bistrofic, cîntecul emană energie, datorită frazelor melodice clădite în valuri, etalînd sunetele principale ale tonalității *Sol major*, desfășurînd viguroase rulade cantabile, de o mare suplețe și varietate, exprimînd dinamism și forța emoțională. Compozitorul adoptă, pentru încheiere, un element nou, o codă amplă, un fel de stretto ce susține și amplifică ambianța eroică, conducînd, printr-o inflexiune modală, spre o maiestuoasă culminație. Se disting cîteva atribute de unitate provenind din salturile mari de cvintă, urmate de șiraguri de intervale treptate, ca și mersul melodic descendent, în valori de pătrime accentuate.

Corul acesta are o dispunere complexă și o scriitură vocală cu pasaje dificile ce presupun virtuozitate corală, de unde și efectul său final. Într-un fel, stilul acestui cor trădează asimilarea unei tehnici operetistice în perspectivă, precum și apelarea la un limbaj universal, fără tentative de încorporare folclorică, după cum s-a putut remarca la un Flechtenmacher, Kiriac. Și această linie, orientare, va fi copleșitoare în creația corală cu efigii patriotice realizată în primele două decenii ale secolului.

Versurile lui I. Neniţescu au incitat și fantezia altor compozitori: I. Vidu și Gheorghe Cucu, în lucrări cu calități, mărturie fiind faptul că s-au bucurat de audiență, dar care nu au putut egala opusul făurit de I. Brătianu[7].

O altă creație a lui Ionel Brătianu în acest gen este *Imnul eroilor* (1918), versuri de Iuliu Roșca (pseudonimul I. Dormidont). Metafora exprimată în acest imn al cinstirii jertfelor pe altarul libertății patriei este surprinsă în versurile: „Ridicaţi pe piramida nemuririi, faima lor / Scriţi în cărţile de aur, cîntecul nemuritor!" Calităților poetice li se adaugă cele muzicale concretizate într-un suflu melodic de ample desfășurări în cadrul frazelor (marcat de pildă în fraza secundă prin mers arpegiat, antrenînd acordul de nonă), claritatea desenului, pregnanța imagistică. Caracterului eroic i se adaugă cel funebru și solemn, urmat de sentimentul măiestriei și sublimului.

[7] Cosma, V. *Op. cit.*, p. 142—143.



Forma e strofică, dar cupletul are o distinctă secțiune, ceea ce, finalmente, se poate reda în schema *ABCC*, realizîndu-se un perfect echilibru între entitățile componente.

Condeiului său îi aparțin, de asemenea, *Imnul păcii*, *Cer frumos al țării mele*, (1919).

CÎNTECELE SIMFONISTULUI AL. CASTALDI

La arme . . .,

„Expresia cea mai intensă a zbuciumului și aspirațiilor noastre în aceste vremuri nesigure"[8], cum a caracterizat revista *Flacăra* cîntecul scris la sfîrșitul anului 1912 de Alfonso Castaldi, a marcat un moment în strategia creației militante, îndemnînd la strîngerea rîndurilor poporului român pentru apărarea granițelor. Versurile lui Șt. O. Iosif, în pofida unor inevitabile trimiteri circumstanțiale din refren, surprindeau de minune necesitatea de a acționa toți vitejii patriei pentru a demonstra că „. . . un popor nu piere / Cînd veacuri a luptat necontenit" /.

Și în acest caz, versurile au căpătat forță și pregnanță prin muzică, o expresie nouă, strălucitoare, pe care numai ingeniozitatea combinării sonore o poate revela. Accentele viguroase, melodica ce antrenează intervale diatonice și durate nedivizate — evidențiind timpii fermi — conferă cîntecului o bărbăție de deosebită pregnanță. În desfășurarea fluxului melodic, în armonizarea lui, tehnica apare factorul ce înnobilează conținutul, căci măiestria derulării conferă cursivitate, naturalețe și monumentalism. Al. Castaldi, la fel ca și I. Brătianu, nu a compus mult în acest domeniu, dar ceea ce a scris a avut strălucirea aurului.

În 1918, Al. Castaldi a mai dăltuit un giuvaier al artei corale de rezonanță patriotică, cultivînd tot tematica legată de război: *Se-ntorc vitejii . . .* Dar în timp ce *La arme . . .* era chemare la luptă, noua realizare apare mai degrabă ca un cîntec de pace, chemarea e să fie întîmpinați cu flori ostașii ce se-ntorc triumfători de pe cîmpul de luptă, spre gloria și măreția României.

Tema aceasta se poate regăsi și în alte creații: *Vin vitejii* de D.S. Vasculescu, *Primirea eroilor* de G. Popescu,[9] dar diletantismului le-a

[8] *Ecouri.* În: *Flacără*, II, 13, 12 ianuarie 1913, p. 103.
[9] Cosma, V. *Op. cit.*, p. 147.

prejudiciat ținuta, în timp ce corul lui Al. Castaldi, pe versurile lui G. Georgescu-Theologu, e o reușită, chiar dacă nu de talia neîntrecutului *La arme*... Sonorităţile arpegiate, aluzie la sunetele goarnei, intonaţiile de marș, cu cortegiul specific ce antrenează elanul și dorința de afirmare — iată cîteva din atributele acestui cîntec. Al. Castaldi a compus și *Imnul României* pe versuri de V. Alecsandri, impresionînd prin avîntul său nestăvilit. Pentru a nu mai reveni la creaţia sa corală să reţinem și *Cîntecul culesului,* cor, în care se remarcă forţa plastică a muzicii ca și motivul jocului de la sfîrșit.

Este interesant cum dascălul multora din simfoniștii noștri, ce părea destul de îndepărtat de problemele vieţii sociale, a înţeles să se integreze tumultului epocii, să intervină, să participe activ prin intermediul artei sale, înzestrînd cultura română cu valori mobilizatoare, acordate la sentimentele patriotice. Mai mult, Al. Castaldi a făcut un gest exemplar, cum nu l-au făcut mulţi dintre elevii săi, declinîndu-și răspicat poziţia fie în momente de restriște cauzate de norii negri ce se profilau, fie de atitudine, prilejuită de izbînda pe cîmpul de luptă.

I. C. DANIELESCU — „VOINŢA NEAMULUI"

O creaţie de succes, pe versurile lui I. Neniţescu, o datorăm compozitorului I.C. Danielescu, profesor de muzică la Ploiești, elev al lui D.G. Kiriac și I. Brătianu: *Voinţa neamului.* Nu avea prea mare experienţă, e adevărat, mai compusese marșul *Se-ntorc vitejii*... dar a avut șansa să surprindă, într-un moment de inspiraţie, ideea dîrzeniei cu care poporul român e hotărît să-și apere independenţa. Spre deosebire de stilul sobru al lui Al. Castaldi, formulat aforistic, I.C. Danielescu, mergînd, se pare, pe linia lui I. Brătianu, într-o risipă de fantezie, a creat o pagină pe cît de frumoasă și antrenantă, pe atît de complexă și alambicată. Să rezulte tocmai de aici farmecul piesei?

Construcţia acestui cor, în tonalitatea *mi bemol major,* e bazată pe rularea a două secţiuni complementare, de suflu eroic, cu o culminaţie, chiar în debutul celei de a doua secvenţe. A treia este în tonalitatea subdominantei, *la bemol major,* curioasă pentru un cor-marș, un *trio,* în optimi, bine marcate, pe timpi tari, după care se reiau secţiunile da capo, cu particularitatea că locul trioului e luat de o secţiune finală, intonînd un caracter jucăuș, antrenant. Deci, forma e complexă *(ABCABD).* Evident, între primele secţiuni și trio sau final e un puternic contrast, ceea ce, expresiv, este și foarte eficient. Ceea ce reprezintă specificitatea aparte a acestui cor, mai ales prin *trio* și *finale,* e ambianţa operetistică ce pare ușor eclectică,

de promenadă, cu suficiente atribute comune. Nu originalitatea inspirației ori a travaliului primează aici, ci spontaneitatea desenului și asamblării, realizînd o stare de entuziasm, decizie și demnitate.

Corurile eroice constituie un capitol important al creației noastre, căci numeroși autori au receptat cerința epocii, necesitatea unor pagini muzicale de o anumită vitalitate și ideatică. Este adevărat, cele mai sclipitoare pagini sînt cele deja indicate. Numai că, pentru a deveni cîntece de largă circulație, ele s-au selectat dintr-o mare cantitate, demonstrîndu-și valențele artistice într-o acerbă competiție. Cum literatura nu poate fi alcătuită numai din capodopere, ar fi nedrept să ignorăm partiturile de circulație în epocă, deși n-au supraviețuit, dacă totuși, au reprezentat, cît de cît, ceva în contemporaneitate. Așadar, spicuim din literatura corală de inspirație patriotică: M. Mărgăritescu — *Marșul biruinței, Marșul vitejilor;* Ed. Caudella — *Viforul de la Mărășești, Sus inimile;* Grigore Teodosiu — *Cîntec războinic;* Gheorghe Cucu — *Înainte;* I. Paschill — *Trîmbița jertfei, Chemarea cercetașilor;* V. Gheorghiu-Oboini — *Zăngăniri de arme;* Gr. Scropan — *Românul;* I. Vlădutza — *Eroii în bronz, Imnul Eroului necunoscut;* C. Caretaș-Vermont — *Gornișți sunați alarma;* T. Mureșianu — *Hora Mărășești;* M. Zapan — *La Mărășești.*

O altă temă prioritară a creației corale patriotice, larg îmbrățișată de compozitori, a fost Unirea Transilvaniei, aspirație seculară ce s-a concretizat la 1 decembrie 1918. Compozitorii au preluat-o în creații variate, de la I. Vidu, la D.G. Kiriac... Cu cît se intensifica mai mult lupta pentru libertate a românilor transilvăneni, cu atît se scriau mai multe partituri în care chemările, speranțele și voința de acțiune era mai puternic exprimată. De la *Deșteaptă-te, române,* la *Marșul lui Iancu* ori la *Cîntecul lui Iancu,* se proiectează o creație ce a slujit de minune cauza dreaptă a Unirii. Cîntecele noi, alăturate fondului tradițional, au extins și mai mult cadrele tematice, conferindu-le dimensiuni contemporane: *Spre Sarmisegetuza* de Ed. Caudella; *Imnul Unirii* de I. Mureșianu; *Veniți la noi* de J. Movilă; *Hora dezrobirii* de I. Paschill; *Marșul dezrobirii* de Augustin Bena; *La Carpați* de Grigore Buică; *Ecoul Carpaților* de A. L. Ivella: *O noapte din Carpați* de V. I. Buică; *Peste Carpați* de M. Andreescu-Iasy; *Trîmbița redeșteptării* de G. Popescu; *La Turda* de V.I. Buică; *Imnul Neamului* și *Spre Carpați* de V. Castrișanu, foarte cîntat în Franța; *Imn,* dedicat lui G. Pop de Băsești, de Fr. Hubic; *Unirea cea Mare* de N. Ganea; *Imn patriotic* de P. Solovin; *Sosit-a ziua libertății sau Marșul de la 1 decembrie 1918* de T. Popovici; *Pax* de Fr. Hubic; *Imnul Unirii* de Sabin V. Drăgoi; *Imnul biruinței* de M.G. Poslușnicu; *Imnul păcii* de Ion Costescu; *Imnul Unirii* de I. Șt. Paulian.

După mărețul act de la 1 decembrie 1918, compozitorii imortalizează evenimentul, proiectîndu-i semnificația în note iradiente: *Românul* de Gheorghe Cucu; *Trăiască România Mare* de A.L. Ivella; *Imnul România Mare* de Dumitru Mihăilescu-Toscani; *Trăiască România Mare* de I.Șt. Paulian; *Luceferii, Cultul patriei* de P. Nanian; *Imnul*

României Mari de Adher; *Urare României* de I. Costescu . . .[10] Este adevărat că din puzderia titlurilor de mai sus, la care se mai pot adăuga și altele, nu se poate reține nici unul care să fie alăturat imnurilor lui C. Porumbescu, I.G. Brătianu ori Al. Castaldi. Măiestria, probabil, și inspirația nu s-au ridicat atît de sus încît să poată înfrunta timpul. Oricum, este cert că în creația corală patriotică s-au înscris cîteva contribuții de excepție, îmbogățind zestrea spiritualității noastre, oferind un repertoriu relativ bogat, alcătuit din cîntece pregnante, încrustate pe marile teme care frămîntau suflarea românească.

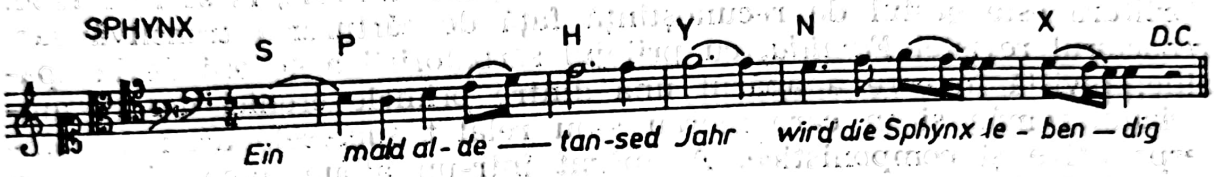
GEORGE ENESCU — COMPOZITOR CORAL?

A-l prezenta pe George Enescu în contextul creației muzicale românești ca autor coral este, pe bună dreptate, un paradox, știind că a compus doar cîteva partituri, prea puțin reprezentative, față de opusurile simfonice, camerale . . . Pe altă parte, a nu-l pomeni și la acest capitol, ar însemna a nu descrie fenomenul coral în ansamblul ipostazelor sale și, totodată, a trece indiferent pe lîngă corurile rămase de la G. Enescu. Chiar pasageră, joncțiunea cu arta corală poate fi relevantă în unele privințe. De ce pasageră? Deoarece George Enescu a compus puține lucrări în acest gen, la începutul carierei componistice. Indiscutabil, cea mai marcantă personalitate a muzicii românești nu a acordat multă atenție celui mai solicitat domeniu de creație din acea vreme. Cauzele sînt multe, și constatarea nu poate fi un reproș, ținînd seama de faptul că G. Enescu a înțeles să se afirme în genurile componistice instrumentale care comportă o măiestrie mai complexă. Surprinzător este însă faptul că paginile propriu-zise corale enesciene nu pun probleme tehnice deosebite, par facile, cu o excepție, ceea ce ar putea genera suspiciunea că nu beneficia de tehnică, de măiestrie? Nicidecum, o etalase în *Poema Română*. Explicația constă în aceea că a scris multe coruri cu destinație specială, urmărind o factură simplă, nepretențioasă, corespunzătoare amatorilor care urmau să cînte. Desigur, în epoca debutului, de cînd datează corurile, G. Enescu nu deținea măiestria de mai tîrziu, și înseși paginile corale din *Simfonia a III-a, Oedip, Vox Maris* au demonstrat extraordinara sa fantezie și tehnică în obținerea unor ingenioase sonorități.

Primul cor, *Waldgesang* (Cîntec de pădure), versuri de Carmen Sylva, poartă data de 1 noiembrie 1898 și este cel mai interesant sub aspect pur muzical, avînd o sonoritate olimpiană, bogată și cristalină, în maniera tradiției romantice à cappella. Vocile corului mixt înaintează compact, ca un bloc prezentat omofon, izoritmic; în secțiunea mediană apare o dispunere mobilă, în care imitațiile, intrările succesive pledează pentru fantezia expresiei; natura emană o seninătate atotcuprinzătoare; ambianța lirică e suverană. Se începe prin susținerea

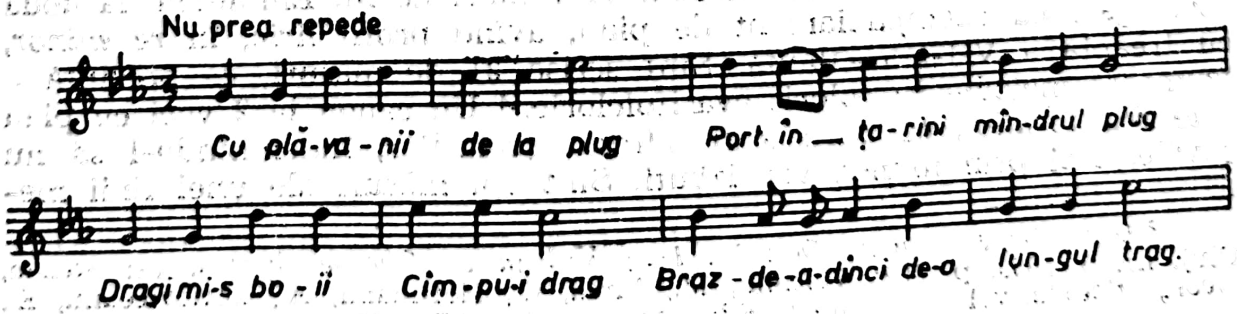
[10] Vezi, V. Cosma. *Op. cit.*, p. 162

în două variante a unei teme comune, după care planurile libere se impun tot mai mult, conducînd spre o notă culminantă, urmată de fraze concluzive. Fără a oferi elemente inedite, acest cor se recomandă prin muzicalitate și claritate, ceea ce înseamnă mult pentru un compozitor debutant în materie. G. Enescu, aflat în efervescență corală, concepe, ziua următoare, la 2 noiembrie 1898, tot în ambianța Peleșului de la Sinaia, canonul *Sphinx*, care este din multe puncte de vedere foarte interesant. Însuși cuvîntul *Sphinx* implică ideea unei enigme, a unei întrebări ce trebuie descifrată. Ori, pentru aceasta, tînărul Enescu recurge la un rebus, la o glumă muzicală, dînd o linie melodică pe sintagma: „Odată la o mie de ani, Sphinxul reînvie", indicată ea aparținînd lui Carmen Sylva, ce devine un canon la șase voci, nu atît de bogat în substanța muzicală, pe cît este de ingenioasă tehnica prin care-l incifrează. Iată melodia:



Se remarcă șase chei și șase litere, care corespund vocilor și intrărilor, ceea ce înseamnă canon la șase voci. Corul *Plugar*, avînd la bază poezia lui N. Rădulescu-Niger, are mai multe versiuni: pentru cor mixt (2 mai 1900), cor pentru copii la 3 voci (12 mai 1900) și șase voci mixte (14 mai 1900).[11] Compoziția a circulat cu titlul *Plugar și ostaș*, fiind tipărită în *Albina* (IV, 26 octombrie 1903, p. 111—112). Mesajul acestui cor e nobil, purtînd dragostea de pămînt, de muncă, comuniunea de interese cu frații plugari, dar și iubirea de țară, conștiința îndeplinirii datoriei, de a apăra glia strămoșească, dacă va fi necesar, surprinsă în versurile ultimei secțiuni: „Dar cînd țara ne-a chema, / Plug pe pușcă voi schimba / Și voi trage în vrăjmaș, / Brazda mea de bun ostaș /".

Muzica este plăcută, avînd o melodică simplă, ușor de reținut, în care, mai ales la început, se ascund rezonanțe folclorice, într-o dispunere clasică a frazelor.



[11] Aceste date le datorăm lui T. Moisescu, care ne-a pus la dispoziție un set cu creațiile vocale enesciene. Moisescu, T. *Lucrări inedite de George Enescu*. În: *Muzica*, București, XXV, 3(269), martie 1975, p. 13.

Între variante se conturează unele deosebiri. Cea mai închegată credem că este cea la patru voci mixte din 1899, deoarece are o formă ternară, cu repriză (*ABA*), ceea ce o avantajează, deoarece se întipărește mai repede în minte, și prima secțiune e mai pregnantă. În plus, se și încheie în tonalitatea de bază, *do minor*. Toate celelalte variante au tot o structură ternară, dar fără repriză, deci *A B C* și se încheie în tonalitatea dominantei *(sol major)*. Cum însă secțiunea a treia nu e prea impunătoare și melodia urmărește o culminație măreață, e mai greoaie. Sînt evidente și unele stîngăcii în conducerea vocilor din finalul secțiunei a doua, unele fraze neavînd naturalețe.

Următoarele două creații au fost compuse ocazional, în vederea unui scop festiv, aniversar. Chiar *Plugar și ostaș*, în versiunea pentru 3 voci, fusese destinat a fi imn al orfelinatului din București. Astfel, este *Odă*, pentru voce sau cor cu pian sau orgă, pe versuri de I. U. Soricu, dedicată lui Iosif Vulcan, compusă la Paris, la 21 mai 1904. Partitura este gestul de recunoștință față de cărturarul transilvănean, redactorul revistei *Familia*, cu prilejul sărbătoririi a 40 ani de la apariție; revistă în care a apărut una dintre primele cronici despre muzicianul român și în care mereu s-au relatat succesele artei sale interpretative și componistice. A apărut într-un album omagial, alături de scrieri ale lui O. Goga, I. Minulescu, T. Vuia.[12] *Oda*, în *Do major*, este o melodie (unison) de factură lirico-eroică, sărbătorească, exprimînd mîndria de a fi român, îmbărbătarea și credința în viitorul luminos al poporului „... zorii zilei d-albe, de-acuma se ivesc...“ Altfel spus, trezirea conștiinței românești este tema poetico-patriotică a *Odei*, corespunzînd luptei căreia I. Vulcan și-a consacrat energiile.

Într-un fel, muzica *Odei* se află ancorată în matca stilistică brahmsiană, mai ales la început. Important este însă faptul că suflul sărbătoresc, caracterul tonifiant e admirabil surprins.[13]

O altă partitură festivă este *Imn jubiliar*, compus în 1906 (octombrie), se pare pe versuri proprii, pentru cor, trei harpe și fanfară, interesantă și neobișnuită combinație instrumentală, menită a răsuna la aniversarea celor 40 ani de la venirea lui Carol I. Într-adevăr, s-a cîntat la Arenele Romane în ziua de 5 noiembrie 1906. Aici sonoritățile au un caracter monumental, etalînd culori timbrale și bogate armonii.

Un cor neterminat este *Revedere*, versuri de M. Eminescu, la două voci egale cu acompaniament de pian, avînd profil liric, în *re minor*, cu treapta a VII-a oscilantă. Sînt scrise 21 de măsuri, ce prezintă o frumoasă melodie cu colorit cvasifolcloric.[14] Un canon la 2 voci cu pian este *Nu te-ndoi*, ce pare a fi adresat școlarilor, îndemnîndu-i să nu șovăie, căci prin muncă vor izbuti. Sînt opt măsuri ale unei linii me-

[12] Ghircoiașiu, Romeo. *Oda lui Iosif Vulcan de George Enescu*. În: *Steaua*, Cluj, nr. 5, 1959, p. 102; Voicana, M., Firca, C., Hoffmann, A., Zottoviceanu, E., *George Enescu*. vol. I, București, Edit. Academiei R.S.R., 1971, p. 298.

[13] Cosma, Viorel. *Manuscrits inédits de Georges Enesco*. În: *La Roumanie d'aujourd'hui*, 3, 1963, p. 44.

[14] Vezi: *George Enescu*, monografia citată, p. 224.

lodice, vioaie și zglobii, în spiritul numeroaselor piese de acest fel care au circulat la începutul veacului, fiind foarte căutate de profesorii de muzică. Schițe corale se mai pot întîlni între hîrtiile lui George Enescu, bunăoară cele 29 de măsuri din acel *Largo*, pentru cor și pian, pe textul *Ewigkeit!*[15] ...

Mai tîrziu, în 1946, George Enescu intenționează să revină la genul coral, cînd schițează pentru 3 voci egale muzica la poezia lui Al. T. Stamatiad — *Liniște*. Sînt doar 4 măsuri care indică o melodică cert acreditată caracterului muzicii populare.[16]

MINIATURA CORALĂ

Determinarea unor creații muzicale, mai ales corale, pe baza dimensiunii poate părea un criteriu de clasificare inadecvat, cu atît mai mult, cu cît speciile predispuse spre miniatură sînt foarte labile. Mai propriu ar fi fost ca această categorie să fie denumită *creație corală destinată școlarilor*, deoarece prin tematică, ambitus și simplitatea facturii, respectivele partituri au fost scrise avîndu-i în vedere. Am optat pentru *miniatura corală*, deoarece dacă criteriul vîrstei ori ocupației, ca și felul ansamblului pentru care a fost compus un cor ar fi avut în vedere, în prim-plan, definițiile speciilor, ar fi devenit și mai discutabile.

Creația corală destinată elevilor înregistrează în acești ani un deosebit avînt datorită campaniilor purtate în favoarea acreditării educației muzicale în școală, considerată a fi vitală pentru cultivarea poporului. Deviza muzicienilor care operau în sfera instrucției muzicale din învățămîntul general era aforistic formulată prin „cîntece românești în școală românească“,[17] ceea ce, concret, a stimulat creația, repertoriul îmbogățindu-se cu pagini noi, în majoritate făurite prin apelarea la cîntece populare, adeseori și versuri, cărora li se concepea o armonizare neîncărcată, ca și o proiectare eficientă a scriiturii vocale. S-au compus și coruri nefolclorice, ceea ce demonstrează, o dată mai mult, că muzica românească nu a fost redusă la parametrii naționali, deși aceștia au deținut o mare pondere. Tradiția cîntării corale în școlile Europei era atent studiată, pentru a-i prelua aspectele pozitive, dar și pentru a descoperi căile cele mai directe în asigurarea originalității.

Paginile corale școlare tratau o tematică poetică de esență patriotică, potrivit vîrstei, avînd predilecție pentru frumusețile țării, cerul

[15] Informație deținută de la Titus Moisescu.

[16] Cosma, Viorel. *Lucrare inedită pentru copii de George Enescu*. În: *Scînteia pionierilor*, București, VIII, 44, 20 iunie 1957.

[17] Kiriac, D. G. Bănulescu, N., Saxu. N. *Cîntece și coruri școlare*. București, Inst. C. Göbl, 109, p. IV.

înstelat, plaiurile cu flori, codrii cu păsări cîntătoare, trecutul istoric, vitejia, munca, libertatea. Melodicitatea apare pregnantă, cu inflexiuni romantice, frazele aveau un desen bine conturat, prin excelență diatonic, fie tonal, uneori chiar modal, cu formele metro-ritmice simple, frecvent preluîndu-se modelele cîntecului și jocului popular. Armonizările vizau treptele principale, cu cadențe de rezonanță clasică, în timp ce factura corală solicita două, trei, mai rar patru ori mai multe voci. Simplitatea căutată intenționat echivala în unele cazuri cu o naivitate ce favoriza eclectismul și chiar idilismul, instaurat solemn în absența unor contraste. Cu toate acestea, paginile corale ofereau, în ansamblu, o varietate ce susținea ideea unei literaturi ce nu se mai afla în stadiul inițial al emancipării, căci traseele sale erau ferme, înscrise pe orbita muzicii tradiționale românești.

După cum rezultă din *Introducere* la *Carte de cântece* de Timotei Popovici (Sibiu, 1911), repertoriul școlar era astfel conceput încît să contribuie la formarea înaltelor trăsături morale și patriotice-naționale, ca și la emanciparea gustului muzical. În acest scop se apelează la cîntecele populare „... religioase și lumești, parte originale, parte compuse în genul acestora sau prelucrate și adaptate la texte potrivite" și, în acest sens, e urmată teoria pedagogului Dr. W. Rein.

T. Popovici constată că în școlile românești, mai ales din Transilvania, „... muzica noastră națională e prea puțin reprezentată" ... Mai tîrziu va deconspira că în cărțile anterioare anului 1918 s-au putut introduce cîntece naționale cu conținut mobilizator, patriotic, doar ele se cîntau. Cîntecele vehiculate în școală trebuiau să întrunească următoarele calități: să aibă melodii frumoase, să fie scurte și simple.

În miniaturile corale, axa folclorică e urmărită cu mijloace armonice, avîndu-se în vedere încadrarea cît mai deplină în normativele muzicii europene, căutîndu-se simplitatea, accesibilitatea. D.G. Kiriac pare să impună modelele după care vor merge colegii săi, compozitorii. Un aspect ce nu poate fi trecut cu vederea este acela că autorii multor miniaturi erau profesori de muzică, dirijori de coruri școlare, care, preocupîndu-se de îmbogățirea repertoriului, compuneau fără a avea o pregătire specială. Din această cauză ei apar numai cu cîteva partituri corale destinate școlarilor, de o factură necomplicată, ce implică o armonizare sumară, mai bine-zis, nepretențioasă, antrenînd doar treptele principale ale respectivei tonalități. Liantul melodic, încredințat numai sopranului, e de regulă împrumutat din cîntecul popular, optîndu-se pentru acele exemplare care etalau o linie simplă, de relativ scurtă respirație, cu un contur personal, ușor de reținut.

Autorii și piesele mai reprezentative pentru această clasă a muzicii corale sînt: Petre Ciorogariu — *Fetița și porumbița, Primăvară, Orfanul, Cucul, Ciobanul;* Alexandru Podoleanu — *Cine n-a gustat amarul, Vine iarna* (canon), *Păsărică în timpul iernei* (cuvinte I. Creangă); T. Teodorescu *Fata de păstor;* G. Dima — *Zorile cînd se arată, Peste cîmpuri suflă vîntul, Vai săracă, oaie blîndă, Căminul părintesc, Cîntecul iezilor, Cîntecul mieilor, Murgulețul, Copilul și floarea;* T. Popovici — *Mămăruță-ruță,*

Trei iezi, *Dor de primăvară*, *Florile dalbe*, *Vino, vară . . . Păsărica-n timpul iernii.*

Miniaturi sînt și corurile lui Ed. Wachmann — *România*, *Floricică*, *Adio*, *Vino iarnă*, *Cîntec popular*, *O zi de iarnă*, *Spune-mi*, *Serenadă*, *Luna doarme*, *Vulpea și gîsca . . .*; Isidor Vorobchievici — *Pomul și băiatul*, *Copilul și mama*; Basil Anastasescu — *Fierarul*, *De ziua tatii*; A. L. Ivela — *Tîmplarul*; J. Costescu — *La o rîndunică*; G. I. Murgu — *Hoața de mîță* (cîntec); Gr. Teodosiu — *Moara*, *Copilul soldat*; N. Stoicovici — *Călușerul*, *Semănătorul*; N. Saxu — *Vine primăvara*, foarte răspîndit pînă în zilele noastre; G. Popescu-Brănești — *Soldatul*.

D. G. KIRIAC

Și totuși, cel mai important creator, care a fost portdrapelul genului, cu o mare ascendență asupra tuturora, chiar dacă a fost contestat în cîteva intervenții prin presă, rămîne D. G. Kiriac, compozitorul care a determinat orientarea educației muzicale în școală, prin intermediul cîntecului românesc. În piesele: *Copilul și cartea*, *Zile frumoase*, *Doamna florilor*, *Cîntec de toamnă*, *La moară*, *Horă*, *Secerișul*, *Revedere*, pe versuri de M. Eminescu.

Mamei noastre, piesă la două voci menită a insufla copiilor consolidarea sentimentului dragostei față de cea care le-a dat viață. E realizată prin două perioade ce se înlănțuiesc, prima avînd elemente tematice de esență populară. A doua, are un contur dansant, trimițînd fantezia spre horă. Alternarea măsurilor devine o componentă în piesele școlare concepute de către D. G. Kiriac. În *Du-te iarnă!*, măsura 3/4 alternează cu cea de 2/4 ale unei formule melodice tipice horei, aici investită cu umor și veselie. Uneori se apelează la formule melodice de legătură între cuplet și refren, ca în *Primăvara ne-a sosit*, versuri de I. Zbiera, acestea fiind preluate din jocurile specifice vîrstei „I-ha-ha și tra-la-la". Venirea primăverii e surprinsă în *Doamna florilor*, cor luminos, cu o cantilenă generoasă. Antrenant, cu efecte onomatopeice și derulări neașteptate e corul *Fata și cucul*.

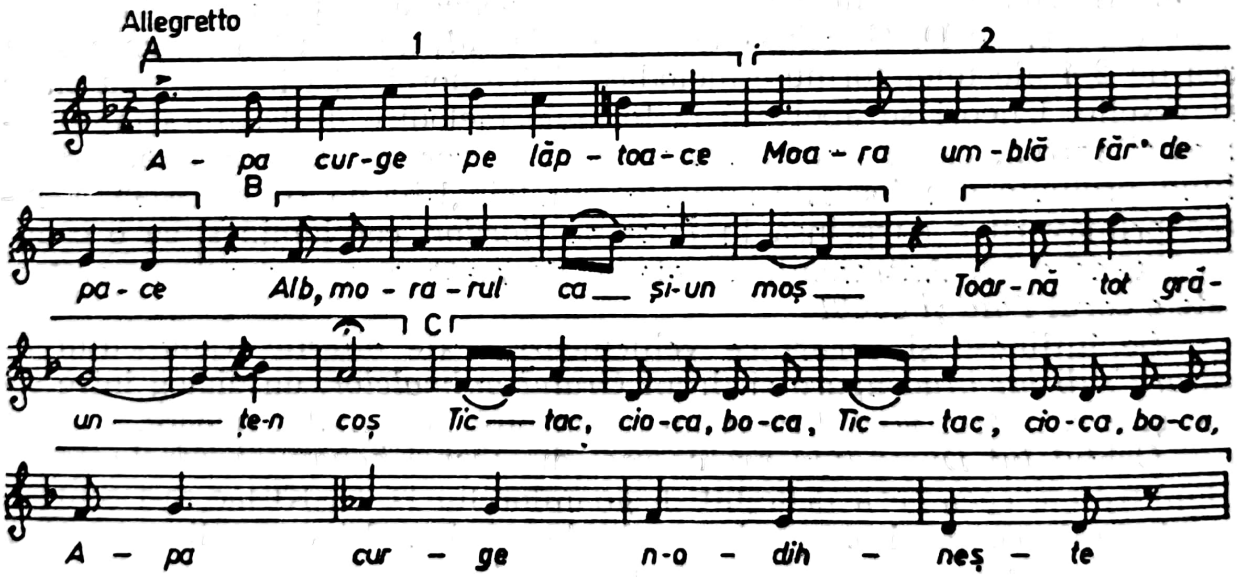
Se întîlnesc și coruri ce vehiculează texte diferite. Cunoscutul *Pe cărare sub un brad* apare și drept *Graiul animalelor*, un dialog între solist și cor, la trei voci. Procedeul nu inspiră prea multă rigoare.

Ochiul lui Dumnezeu prelua melodia *Sîrbei banatului Zdrele* de Ion Dumitrescu, ceea ce a prilejuit dușmanilor lui D. G. Kiriac să-i conteste meritele de compozitor, ca și pe cele de a fi impulsionat o direcție muzicală și educațională nouă în mediul școlar.[18]

[18] În *Memoriu* asupra cauzelor care împiedică propășirea muzicii corale în România, precum și asupra mijloacelor de înlăturare a acelor cauze, prezentat Onoratului Minister al Instrucțiunii Publice, semnat de G. Ionescu, G. Ștefănescu, T. Popescu, M. Tomescu și I. Costescu, București, 1902, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

Trecerea timpului a limpezit această problemă, dilema soluționîndu-se în favoarea lui D. G. Kiriac care a știut să preia din zăcămîntul muzicii populare acele exemplare care-i satisfăceau necesitățile estetico-artistice, proiectînd o creație cu distincte contururi românești. Un asemenea exemplu e *Morarul*, celebra creație cunoscută pe patru voci, dar care, în *Cîntece și coruri școlare*, din 1909, apare sub titlul *La moară*, doar prin linia melodică. Structura sa este ingenioasă, arcuindu-se prin complementaritatea a trei secțiuni distincte, conturînd portretul morii a cărei roată mînată de apă se învîrtește neîncetat. În prima secțiune, *A*, există două fraze, ambele coborîtoare, ce apoi se reiau. Prima e o tetracordie mixolidică de *la — re*; a doua, aceeași frază, transpusă pe tetracordul inferior, *sol — re*. O formulă ritmică ostinato, ce pornește printr-o valoare de pătrime, are un rost pur imitativ. Secțiunea *B*-ului e mai complexă, proputîndu-ne portretul morarului, albit de făină, turnînd neobosit grăunțele în coș. Compozitorul recurge la o singură frază, cu un ambitus de cvintă desfășurată în sens ascendent, cu auftact de două optimi, un mare efect dinamizator, formula ritmică reapărînd ca o sincopă de doime și puncte ce zdruncină mișcarea regulată de pînă atunci. A treia secțiune, mai extinsă, fraza se repetă, prezintă iarăși imaginea morii imitîndu-se sunetele ei, onomatopeic: „Tic-tac, cio-ca, bo-ca . . .“ Motivului ritmic de două optimi și pătrime urmată de patru optimi, într-o derulare melodică ce se reia, îi urmează linia descendentă treptată ce aduce aminte de secțiunea *A*, dar ambitusul nu se restrînge la o cvartă în scară mixolidică, ci la o cvintă micșorată, treapta a V-a a modului de *re* fiind coborîtă. Efectul e neașteptat, conferind finalului un colorit inedit, mai ales că apariția cvintei e pregătită prin mers treptat, de la *mi* către *la bemol*, parcurgîndu-se intervalul de cvartă micșorată.



Se găsește aici, și nu numai, transpunerea practică a ideii expuse răspicat de Al. Podoleanu și D. G. Kiriac în 1889 „. . . pentru a da o educațiune solidă și rațională poporului nostru, punem mare preț pe cînte-

cul popular românesc. Din acest punct de vedere simțim absoluta nevoie a unui repertoriu școlar, avînd drept bază natura și forma cîntecului popular".[19]

EUSEBIE MANDICEVSCHI — „CÎNTECE — JOCURI PENTRU COPII"

Din bogata creație a lui Eusebie Mandicevschi se desprind și corurile destinate copiilor, ingenioasă prin forța poetică și puterea de sugestie. *Aia-baia* e concepută pe un ostinato coral ce vehiculează interjecția luată din lumea jocurilor: „Aia baia cu tigaia"... Deasupra se adaugă apoi o voce solo ce susține linia melodică, formată din patru fraze ce se derulează atingînd intervalul expresiv de cvartă, partea pianului fiind clădită numai pe acordul *fa major*.

Și în *Cum te cheamă*, pentru solist, cor pe două voci și pian, E. Mandicevschi, avînd versurile unui alt joc de copii, furnizat de către sora lui, redă o ambianță jucăușă printr-un arc ce antrenează de fiecare dată întrebare și răspuns. Dialogul e viu, dinamic, dispus laconic pe patru sau cinci silabe (note-valori ritmice), arpegiat sau melodic ori arpegiat și melodic, folosind doar acordul de tonică și dominantă din *si bemol major*. Melodic se desenează uneori și acordul de septimă de dominantă ca și progresiile melodice. Dinamizarea se face prin transgresarea de la secțiunea primă, în 2/4, la a doua în 2/8. Scriitura pianistică mobilă, de virtuozitate, are funcții ilustrative și coloristice de efect. Iată o piesă savantă în simplitatea sa, ce se cîntă cu plăcere și elan. Tot din aceeași epocă, cam anii primului război mondial[20], datează și corul *Doi la oi*, conceput pentru voci de sopran și alt cu acompaniament de pian. „Doi la oi, doi la boi, doi cu tata la cimpoi" — sînt versurile purtate de o melodie expresivă a sopranilor, imitativă, ce va fi preluată în canon de altiste. Evident, spiritul academic se degaja din acest exercițiu, perfect realizat, susținut în grupuri ritmice de șaisprezecimi, pe variate acorduri diatonice. În secțiunea centrală se schimbă factura pianistică, întretăierile, acordurile de septimă, ce se rezolvă imediat, poartă gîndul spre stilul lui Brahms, vocile, în șaisprezecimi, susțin finala, în care se regăsesc elemente dinamizate de repriză, încheind tumultuos întregul cor. Și aici e vorba de o fantezie descătușată ce se avîntă în crearea ambianței specifice jocului de copii.

Procedee omofone și contrapunctice se împletesc în *Nani, nani*, pe versurile lui V. Alecsandri, realizînd o frumoasă imagine corală à cap-

---

[19] Podoleanu, Al. Kiriac, D. G. *Proiect de programă pentru studiul cîntului în școlile secundare de băieți și de fete*. În: *România Muzicală*, IX, 18, 1 noiembrie 1898, p. 155.

[20] Rusu, Liviu, *Eusebiu Mandicevschi, un maestru al muzicii corale*. Ed. îngrijită de L. Rusu. București, 1957, p. X; Zoicaș, Ligia, *Eusebiu Mandicevschi*, În: *Studii de muzicologie*, vol. XV, București, Edit. Muzicală, 1980, p. 167.

pella a dragostei de mamă ce-şi leagănă în cîntec copilul. Versurile aceluiaşi poet, foarte preţuit de compozitor, se întîlnesc şi în cele două coruri satirice: *Baba şi fata*, pentru trei voci femeieşti, susţinute de pian, şi *Baba şi moşneagul*, pentru patru voci feminine şi pian. Limbajul devine încărcat, armoniile capătă nuanţe cromatice, mai ales alterarea treptelor secundare, prin fructificarea posibilităţilor septimei de dominantă pe diferite trepte, conturînd figura babei, în prima parte, *Moderato*, împrejurul căreia totul se ofileşte. Prin contrast, în partea a doua, *Andantino allegretto*, descriindu-se fata, în jurul căreia toate tresaltă şi înfloresc, sonorităţile devin expansive, vesele, iradiante. Descrierea babei şi moşneagului din celălalt cor, amplu, cu sonorităţi bogate, fără a mai apela la un colorit cromatic la fel de încărcat, îl prezintă pe E. Mandicevschi foarte afectat de stilul lui Brahms, uşor de sesizat în profilurile temelor, în sagacitatea imitaţiilor şi în mersul vocilor ondulat, căutînd paralelismul de terţă şi sexte, ca şi limpezimea cadenţelor perfecte pe tonică. În umbra maestrului, chipul compozitorului român apare destul de palid. E vorba de originalitate, căci măiestria se evidenţiază în lejeritatea şi siguranţa cu care se trasează liniile şi spaţiile, degajînd gust şi muzicalitate. Desigur, acest stil nu-l reprezintă în totalitate, probabil compozitorul nici nu era prea încîntat, de vreme ce, cînd ajunge în posesia colecţiei de cîntece populare a lui Voevidca, imediat după 1920, prelucrările absorb energiile sale creatoare pe tot parcursul ultimului deceniu al vieţii.

Cu toate că nu recurge la cîntece populare în corurile sale destinate copiilor, edificarea lor pe versurile unor jocuri-numărători româneşti le conferă un ethos care e propriu spiritului nostru. De asemenea, trebuie avut în vedere că E. Mandicevschi a compus un impresionant număr de piese corale pentru copii, nu mai puţin de 74, pe texte germane, pe care însă nu le cunoaştem.[21]

GEORGE ŞTEPHĂNESCU — „12 CORURI ŞCOLARE"

Creaţia corală nu e punctul forte al compozitorului George Ştephănescu, preocupările sale fiind determinate după cît se pare, de cerinţele şcolii. Colecţia de *Piese corale* la 3 şi 4 voci e direcţionată spre teme patriotice — *Fraţii români, Întîi mai, Bun soldat, Cîntecul locului natal* — ca şi spre teme lirice: *În fund, pe cer albastru,* în care inspiraţia nu depăşeşte cadrele comune. Mai revine prin *Sus inima!*, *Cîntec ostăşesc*, foarte amplu, apoi *Hora, Pasărea din cuib, La o rosă . . .*, Eclectică, prin ingredientele stilului romanţios, lăutăresc, cu stereotipii de horă, este *La o rîndunică*. În schimb, *Ursita mea*, pentru cor mixt, etalează în afara măies-

[21] Idem, ibidem.

triei, o siguranță sonoră ce avantajează vocile, într-o împletire omofonă, subordonată unor trasee melodice reliefate.

O concludentă contribuție în acest gen este colecția *12 coruri în 2 voci*... care denotă muzicalitate și finețe. G. Ștephănescu apelează în cîteva rînduri la însemnele horei, bunăoară în corul *Limba românească*, totuși, nu acordă însemnătate inspirației populare în creațiile sale din acest ciclu, ceea ce se repercutează asupra prospețimii tematice. Altfel spus, compozitorul preferă o cale mai facilă, pe de o parte, deoarece merge pe căi bătătorite, dar mai îndepărtată, pe de alta, de urechea elevilor: aceea a stilului occidental, căutînd în această zonă stilistică fizionomia muzicii sale corale. A reușit? Răspunsul pare negativ, corurile sale neimpunîndu-se decît într-un număr restrîns de școli și, pentru scurtă vreme. Nu întîmplător marile colecții nu le-au luat în considerație.

Dintre corurile sale reținem titlurile: *Pasărea din cuib*, datorită simplității și limpezimii traseelor vocale; *La școală*, o chemare la învățătură, cu un flux alert; *Primăvară*, cu desfășurări antifonice și refrenul „Salutare primăvară", expresiv și aforistic; *Copilul și floarea*, tinerească, avîntat; *Soldatul călăreț*, cu ritmul său sprinten și antrenant. În mod deosebit se remarcă *Păsărică*, datorită metricii alternative, complexe și inovatoare de 5/4, 2/4 și 3/4. În *Mult departe ești*, cu arcade melodice largi, se descrie tristețea că Ardealul cu rîuri line și munți încîntători se află departe... Tonalitatea minoră de la început se înlocuiește în final prin omonima majoră, redînd speranța că vîntul va ajunge peste munți. Imaginea doinei românești spre care se-ndreaptă gîndul e sugestivă datorită undurilor melismatice.

IACOB MUREȘIANU — „CÎNTECE ȘCOLARE"

Apărută post-mortem, în 1921, colecția lui Iacob Mureșianu oferă peste patruzeci de titluri,[22] la o voce, două, trei sau patru. Avînd un con-

[22] Cuprinsul: *Într-o vale lată*, (D. Bolintineanu); *Vîntul merge* (C. Negruzzi); *În ce loc, unde se duc?* (V. Alecsandri); *Vinovatul*, *Furnica îngîmfată* (A. Donici); *Soarele juniei mele*, *Om, om eram*, *Răsplata* (I. Vulcan); *La mijloc de codru des*, *Rîndunică* (C. Bolliac); *Răsăritul soarelui* (G. Sion); *Călușierul? La o rîndunică* (D. Bolintineanu); *Un păstor tînăr*, (V. Cîrlova); *Dor de călătorie* (V. Alecsandri); *În grădină*... (I. Nenițescu); *Rodica* (V. Alecsandri); *Viorica* (D. Bolintineanu); *Plin de jale privesc cerul* (C. Scrob); *Neică, neiculiță* (Pop Reteganul); *Țiganca* (N. Ionescu); *Puișorul*, *Floarea-n cîmp cînd vestejește*... (Matilda Cugler-Poni); *Întoarcerea rîndunelei*, *În grădină* (I. Nenițescu, alta decît precedenta); *Adio de vacanță* (E. Sabo); *Imn* (E. Sabo); *Primăvara* (Tăutu); *Soare și flori* (V. Alecsandri); *Penes Curcanul* (V. Alecsandri); *Irmosul Sf. Maria mari*, *Colindă*, *Colindă*, comunicată de Sever Sepețan; *Tropariul Nașterii*, *Copilul și părinții*, *Cîntecul școlarilor* (V. Bumbac); *Corb, corb*, *Știți pe cine prețuiesc*, *Iarna* (M. Cugler-Poni); *Imnul „Astrei"* (A. Bârsan); *Cîntec de vară*, *Mi-e dor de satul meu* (P. Dulfu).

ținut poetic bogat și variat, colecția înglobează cîntece și coruri, multe concepute anume pentru a susține principii de teorie a muzicii, într-un cuvînt, scopuri pur didactice: intervale, arpegii, game, grupări ritmice etc. Sub aspect stilistic se remarcă o neomogenitate, căci cîntece populare coexistă alături de marșuri, melodii religioase... Ca atare, prelucrările, mai bine-zis adaptările la poezii celebre, incluse în cărțile de citire, de literatură, vor avea o mare pondere. Sînt în acest buchet de cîntări unele originale, altele nu, indicînd cota tributului plătit unor influențe, ținînd de tribulațiile romantismului german. De notat prezența melodiei cu care debutează *Uvertura națională Moldova* de A. Flechtenmacher, cîntecul *Într-o vale lată*. Un fragment din *Călușeriul* se intercalează în *Om, om eram*. Unele coruri sînt foarte ample și riguros construite, purtînd miresmele romanței orășenești (*La mijloc de codru des*). Bazat pe o melodie de joc, corul la patru voci, *Neică, neiculiță*, se remarcă prin sobrietate, eficiență sonoră și cadrul luminos. Numeroase coruri vehiculează versuri cu sensuri moralizatoare sau, mai ales, didacticiste. Tendința de a compune piese accesibile a refulat o serie de formule larg răspîndite, ceea ce afectează calitatea lor, compromițînd inspirația. Efectul este că sună frumos, se memorează repede, motivele par cunoscute, totul fiind perfect și, totuși, personalitatea pare strivită tocmai de elementele comune ce nu pot descuraja platitudinea. Bunăoară: *Țiganca, Primăvara, Soare și flori*...

Mai este un aspect care merită observat, anume, apelarea la doină, și ea simplificată, în corurile: *Copilul și părinții, Mi-e dor de satul meu*. Sînt singurele piese pentru solist și cor (soprană și, respectiv, bas), avînd o structură ce merită menționată. Partea solistică, pe pedale armonice (cor mut), este plasată la început, după care urmează corul. În ambele cazuri se anticipează ceea ce I. Vidu va impune definitiv: alternanța doină (specificat cu indicația „ca doină") și joc (cu tempoul „vioi"). Astfel, I. Mureșianu, care și în materie de gîndire modală e un deschizător de drumuri, apare prin această opoziție, prin această descoperire a rubatoului și jocului, drept un pionier, drept un adevărat precursor.

Actualitatea corurilor sale școlare e dominată de fluxul romantic prea comun în care sînt încadrate stilistic. Cu toate acestea, unele licăriri, ca și răspîndirea pe care piesele sale au avut-o în Transilvania, i-au asigurat un rol deloc neglijabil în cristalizarea repertoriului școlar autohton, grefat, de cele mai multe ori, pe atribute melodice populare ori cu circulație în mediul românesc.

COMPOZIȚII CORALE — PRELUCRĂRI MELODII POPULARE

Ponderea pieselor corale, în variate ipostaze pentru voci mixte, bărbătești, femeiești, solo cu acompaniament vocal, ce se identifică cu melo-

dia populară, sporește considerabil, demonstrîndu-se că tendința cultivării muzicii orale era foarte puternică. Melodiile folclorice s-au bucurat de interesul muzicienilor ce le-au publicat în culegeri într-o formă prelucrată, îmbogățită prin mijlocirea tehnicilor componistice, aportul cel mai substanțial aducîndu-l învește mîntarea armonică și transpunerea într-o factură pianistică nu prea pretențioasă. Curînd, această modalitate se va extinde și în alte genuri, apoi coral și, mai tîrziu, orchestral.

Faza istorică în care ne aflăm era proprie prelucrărilor corale ale cîntecelor românești, deoarece mișcarea societăților și reuniunilor corale solicita asemenea piese de repertoriu, ele avînd cîteva calități de excepție: cîntările erau familiare coriștilor ca și publicului, reprezentîndu-le orizontul sufletesc, ca atare, puteau fi învățate ușor, mai ales că suportul omofon nu era prea dificil pentru a fi asimilat, iar efectul artistic ofe-rit merita efortul însușirii și receptării. În plus, aceste creații erau românești, mai bine-zis, pregnant românești, avînd totodată și atributele caracteristice partiturilor repertoriului de circulație universală. Ele îmbinau fericit elementul folcloric cu cel profesionist, într-o simbioză ce presupune măiestrie dar și simplitate. Specia — prelucrarea corală a unui cîntec popular — se înrudea cu miniatura destinată școlarilor, avînd comun, adeseori, citatul. Tematica era diferită și, de bună seamă, scriitura, uneori proporțiile, ceea ce anvizaja elemente tipice madrigalului. Decurge de aici că prelucrarea cîntecului popular capătă în creația corală o neasemuită varietate și bogăție, ceea ce îngreunează la maximum încercarea de a-i descifra componentele literalmente proprii, în vederea unei determinări și clasificări ideale.

Lucrurile se complică și mai mult cînd se analizează aspectele caracteristice tematicii poetice, deoarece sfera sa cu cea a madrigalului se intersectează, adeseori chipul vieții rurale e surprins în culorile esteticii sămănătoriste. Muzical, bogăția apare cînd intră în ecuație spectrul multiform al genurilor populare, parcurgîndu-se un traseu ce pornește, în general, de la cîntece orășenești, ușor amendate de lăutari ori de concepția major-minorului profesionist, și ajunge în zona cîntecului țărănesc, din diferite regiuni. Căci fiecare compozitor e predispus să se identifice în creație cu melodiile mediului apropiat, ceea ce și explică, într-un sens, varietatea creației corale. Paginile lui I. Vidu, purtînd muzica bănățeană, sînt foarte diferite de cele ale lui Teodor Teodorescu, impregnate de folclor moldovenesc; ale lui Timotei Popovici, ce aduce melodiile zonei centrale a Transilvaniei, Sibiului, sînt altele, comparativ cu cele ale lui Gheorghe Cucu, a cărui muzică e îmbălsămată cu aromele muzicii cîmpiei Dunării . . . Ba chiar între paginile lui Kiriac și Cucu, provenind din aceeași regiune, se conturează diferențieri stilistice a căror identificare nu face decît să probeze amplitudinea vitalității expresive a muzicii românești.

Pe de altă parte, muzicii de esență romantică a lui G. Dima, cu puternice efigii naționale, sau muzicii de o ținută armonică academică a lui Eusebie Mandicevschi, în învește mîntarea cîntecului popular, preconizînd funcționalitatea tonală, i se alătură inventivitatea lui D. G. Kiriac în proiectarea modurilor cu spontane ondulări cromatice, ca și paginile de autentic suflu folcloric ale lui T. Popovici ori Gh. Cucu, în care specificitatea

e relevată prin capricioase rezolvări modale, antrenînd și alți parametri, nu numai pe cei melodico-armonici, în speță, metro-ritmici. Nu trebuie omis faptul că înțelegerea caracterului muzical românesc a fost posibil sau a putut fi transpus pe portative deoarece compozitorii l-au abordat din interior, mulți proveneau din mediul sătesc. Nu este însă mai puțin adevărat că o serie de muzicieni de alte naționalități din teritoriile românești au prelucrat melodii populare, obținînd un coeficient de specificitate, ca de pildă Anton Sequens, I. Paschill, Rudolf Kirchner și alții, calea adoptată în tratarea cîntecului popular fiind cea a armonizării clasice, academice, nepermițîndu-și abateri de la normele clasice.

Se cuvine, de asemenea, să se facă distincție între creatorii reprezentativi ai speciei, care au scris multe piese, marcînd o evoluție în decursul carierei lor, uneori perioade distincte, și creatorii care au prelucrat incidental, ocazional. Unii aveau o tehnică de lucru bine statuată, alții, nu, și nici nu o sondau. De regulă, capodoperele în acest domeniu le datorăm compozitorilor devotați care, dintr-un noian de partituri, s-au impus prin cîte un titlu de rezonanță ce a rămas definitiv, înscriindu-se în patrimoniul cultural. Unii veneau din domeniul simfonic, după o experiență impunătoare, tentîndu-i frumusețea frustă a vreunei melodii auzită sau descoperită într-una din colecțiile ce se publicau . . .

Cert apare un lucru, corurile realizate prin prelucrarea cîntecului popular au izbutit să impună, printr-o largă circulație, pagini de o admirabilă forță, avînd calitatea de a fi extrem de originale. Astfel, școala muzicală românească își extinde sfera, antrenînd zone de inspirație inedite, e vorba de izvorul muzicii sătești, ceea ce conferă expresiei un caracter insolit, puternic, capabil să intereseze, să demonstreze creatorilor potențialul nebănuit al afirmării național-universale.

G. DIMA — „CÎNTECE POPORALE ȘI VECHI MELODII ROMÂNEȘTI"

Urmînd cu consecvență linia inaugurată în 1874, G. Dima creează noi și noi coruri, recurgînd la melodii cunoscute, pe considerentul că, în acest fel arta românească avea șansa de a „nobilita pe baza clasicismului".[23] Două sînt sursele pe care le cultivă, după cum se precizează în titlul generic al scrierilor de volume tipărite, probabil, în 1906:[24] *Cîntece poporale* și *melodii vechi românești*. În realitate, există și a treia categorie, cîntece de crăciun, colinde sau de stea, nediferențiate în acest plan de către compozitor, deși ponderea prelucrărilor sau armonizărilor unor cîntece este însemnată în ansamblul operei lui G. Dima, însumînd jumătate din numărul titlurilor, inclusiv creații religioase. Majoritatea aparțin

[23] Zamfir, Constantin. *George Dima — muzician și om de cultură*, București, Edit. Muzicală, 1974, p. 158.

[24] De către: J. Feder-București, H. Zeidner-Brașov și P. Pabst-Leipzig, prin tipografia lui Jos. Eberle — Viena.

anilor 1875—1898, valorificînd potențialul horei *(Hai în horă)* ca și în *Ce faci, Ioană?* recurgîndu-se la o formulă melodică descendentă întîlnită în cîntecul *Munților cu brazi înalți,* anticipînd unul din motivele îndrăgite ale lui P. Constantinescu . . .

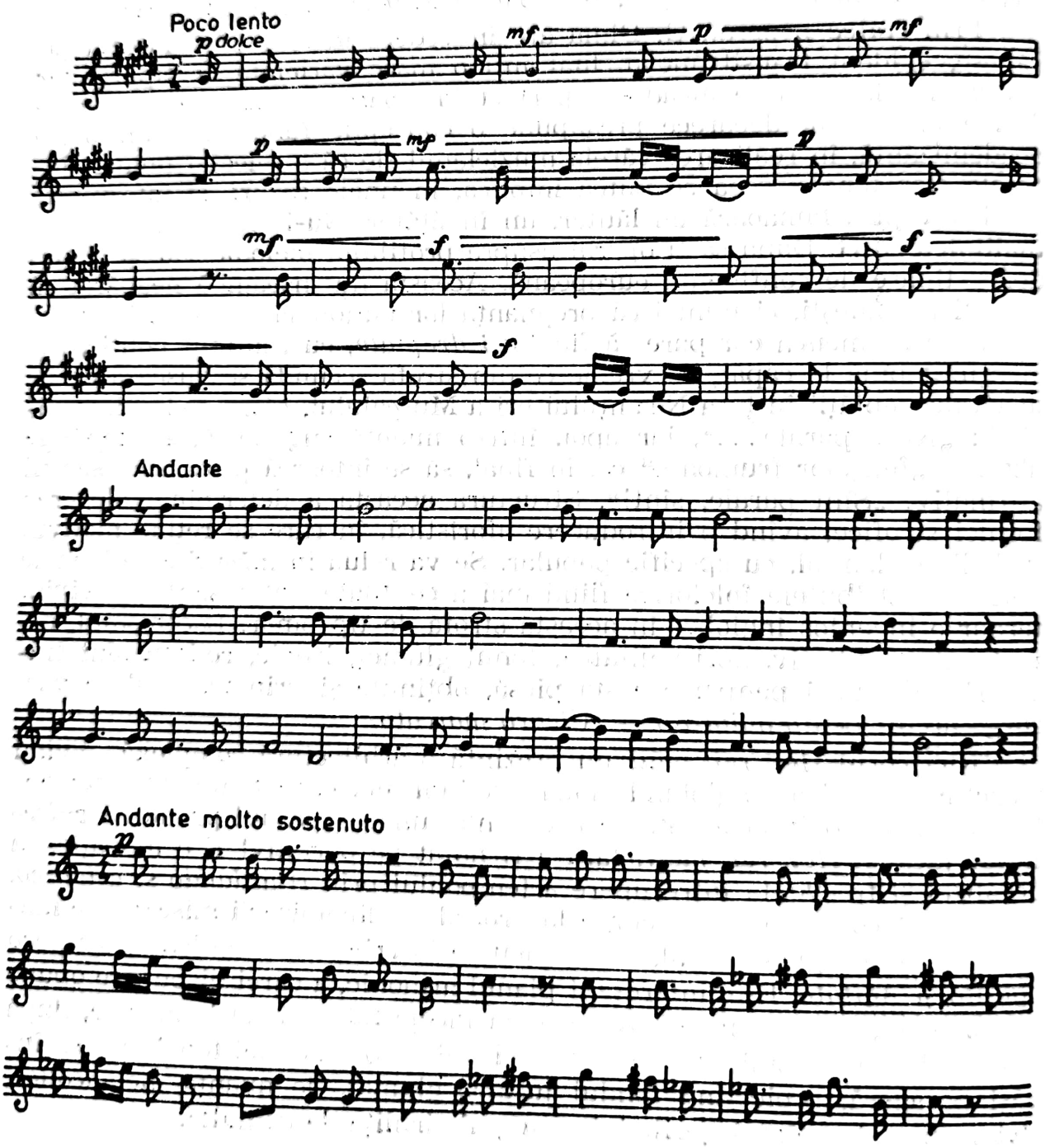
Jocul țărănesc, respectiv *Ardeleana,* cu înfloriturile ei capricioase, apare în corul de o rară frumusețe — *Mîndruliță de demult,* copodoperă neîntrecută a genului! Într-un fel, absolut toate partiturile axate pe prelucrări dinainte de 1898 au fost reluate de compozitor pentru a le aranja și pentru o altă formație decît cea inițială. Unele piese cunoscute în forma corală au și versiune pentru voce și pian, ceea ce face imposibilă o determinare, o clasificare strictă. Altele rămîn scrise pentru aceeași formație, dar capătă unele retușări, bunăoară *Cucuruz cu frunza-n sus . . .*

Prin *cîntec poporal,* G. Dima are în vedere întotdeauna cîntecul țărănesc, evident transilvănean, luat într-o mare varietate de tipuri, dar astfel ales încît să se încadreze perfect în tiparul tonal. Acest aspect e foarte important, deoarece presupune o concepție funcțională armonică academizantă, în realizarea căreia muzicianul fie că a selectat numai cîntecele clar tonale, ceea ce putea implica, în unele cazuri, și intervenția unui interpus, bunăoară un lăutar, un învățător. Nu-i exclusă nici eventualitatea ca G. Dima să fi operat asupra profilului melodic sau să fi ales doar tipare de confluență europeană. Aceasta nu înseamnă neapărat că n-ar fi românești, ci numai că pregnanța lor națională apare mai estompată. Un asemenea cor pare să fie *Nu-i dreptate,* cu conținut politic, nemenținut pînă la capăt, de vreme ce din strofa secundă se gliseză de pe ideea nedreptății în țara Neamțului ori a Muscalului, către nedreptate socială: „Nu-s parale . . .", iar apoi, într-o nuanță șugubeață, se deplînge absența „fetițelor frumoase" ca, în final, să se întoarcă placa spre sensul afirmativ: „Sînt parale, sînt!". Structura aceasta a determinat alegerea formei strofice, avînd o introducere aforistică, în care se reține motivul melodic cadențial, cu specific popular. Se va relua în măsurile ce încheie periodul, atributele folclorice fiind mai accentuate. Interesant, principiul ternar e ingenios înglobat în această strofă de tip binar. Laconismul, caracterul enunțiativ, spritualitatea, tonul glumeț, ironic, reținut sînt trăsături definitorii pentru această piesă, obținute și prin tempoul ce parcurge arcul: *Lento doloroso — Allegro marcato.*

Nici corul *Hei, rei, măi!* nu prezintă o arhitectură complexă, avînd structură strofică, înglobînd două secțiuni necontrastante cu augmentare ce poate fi interpretată ca o cadență, unde sopranul pronunță refrenului jucăuș: *Hei, rei, măi!,* fără a fi notat pe portativ! E o inovație, ca de altfel și frecventa întrerupere a tempoului prin *ritardando* și *a tempo.* Și în acest cor, G. Dima recurge la procedeul dinamizării mișcării pe măsură ce se apropie de final, astfel încît se înscrie: *Un poco lento, Un poco agitato* și *Agitato.* Este interesant planul armonic, a cărei dispunere opune minorul *mi,* majorului *Sol,* răspicat la începutul perioadei secunde, după care se impune dominanta dominantei (minoră) a acestei tonalități, ea însăși pasageră, proiectînd fondul jucăuș, glumeț, de nuanță melancolică, determinat de neînțelegerile ivite cu „mîndruliță de demult".

Scanned with OKEN Scanner

Melodiile vechi românești, prelucrate în corurile lui Dima, au proveniență felurită, fiind fructul fanteziei unor compozitori al căror nume nu s-a mai reținut sau creația unor muzicieni minori. Dar oricare ar fi originea unor atari cîntece, un fapt e cert, aceste melodii, foarte cunoscute, mai erau sau fuseseră cîndva pe gustul marelui public românesc din mediul urban. Originea lor se trădează prin tipare melodice, simetrie, tonalism, formule ritmice... Interesant este că în melodia a două coruri, *Așa am fost ursită* (1899) și *Copilă tinerică* (1889), se identifică derivații ale cîntecului semnat de A. Flechtenmacher: *Mama lui Ștefan cel Mare,* care intrase, ad literam, în *Balada* din 1884. Să prezentăm melodia în ordinea compunerii:



De bună seamă, diferențele sînt suficiente pentru a diminua entuziasmul unei alăturări. Dar nu e mai puțin adevărat că similitudine există și se înscriu pe o largă axă variațională, mai ales în cazul *Baladei* care are în ipostazele sale apropieri și mai evidente față de tema în stare inițială. Cel mai curios pare să fie ideea în *Așa am fost ursită*, căci capătă un colorit oriental, deoarece profilul ei tonal apare modificat în secțiunea secundă, modul modal cromatic are treapta a treia coborîtă și a patra urcată apoi coborîtă, deci mobilă.

Majoritatea vechilor melodii sînt expuse înrîuririi stilului de romanță, cu arcuri melodice dispuse pe succesiuni de terță, cochetînd cu arpegiul de septimă mică, așa cum apare în corul *În zadar alerg pămîntul*, cu o linie melodică generoasă. *Scumpă dragă copiliță* etalează o factură polifonică prin dialogurile vocilor de femei, prin imitațiile ce reiau și mențin anumite formule motivice. Sfera romanței e și aici autoritară, însă suferința pricinuită prin despărțirea de copiliță iubită e marcată de labilitatea modului de *sol eolic* ce prezintă fluctuații prin cromatizarea tuturor treptelor, în afara tonicii și dominantei. Prin expresia sa, acest cor poate fi dat exemplu al stilului romantic aclimatizat folclorului orășenesc, încărcat cu rezonanțe de romanță, destul de eclectic. Un colorit armonic relativ bogat prezintă *Trăiesc în suferință*, versuri Ecaterina Pitiș, avînd o constituție pe cît de riguroasă pe atît de convențională, mai ales în ceea ce privește desenul frazelor. Poetica e, de asemenea, desprinsă din aceeași sferă romantică, durerea, suspinul, lacrimile, despărțirea, mormîntul sînt caracteristice, înscriindu-se pe linia cultivată anterior de Anton Pann.

Toată iarna ger și frig, cor pentru tenor solo și voci bărbătești, e interesant prin valorificarea muzicii citadine, în care formule melodice baladești apar sugestiv integrate într-un flux edificat, mai ales pe inflexiuni de cvartă, care se brodează pe un flux armonic cu acorduri de septime micșorate, întîrzieri... Alterarea suitoare a cvartei, în minor, favorizează secunda mărită ce antrenează un colorit ușor orientalizat, accentuat și de chemări ca „... vino puică, vino!“ Linia aceasta a muzicii orășenești, ilustrată de G. Dima aici, va fi apoi continuată de I. N. Otescu, F. Lazăr, M. Jora, P. Constantinescu.

Dorul, versuri V. Alecsandri, ori *Plugurile* ilustrează, în egală măsură, măiestria lui Dima în crearea unei ambianțe expresive în conducerea vocilor, în poetizarea unei imagini recurgînd la o veche melodie românească. Era și aceasta o modalitate de a stabili o punte de legătură, o platformă estetico-muzicală comună tuturor compozitorilor noștri. Recurgînd la sursele muzicii populare, atît țărănești, cît mai ales orășenești, G. Dima demonstrează credința că melodia populară poate fi ilustrativă pentru a se susține artistic, cu condiția găsirii unei înveșmîntări corespunzătoare. Aici e problema. În prelucrările sale, G. Dima a optat pentru un limbaj armonic clasic, să zicem german, ce poate fi găsit cu ușurință la compozitorii romantici ai primei generații. Adaptarea lui la melodia cîntecului românesc nu s-a putut realiza decît în mod relativ, cota de specificitate e certă dar nu are colorit sclipitor, mai ales că, pentru a se obține simbioza necesară, compozitorul a cău-

Scanned with OKEN Scanner

tat acele cîntece care se aflau în zona de interferență cu muzica profesionistă. Oricum, în prelucrări, G. Dima face dovada talentului și măiestriei, orientîndu-se decis în direcția făuririi acelei literaturi corale care să susțină ideea clasicismului muzicii românești.

TEODOR TEODORESCU — „CÎNTECE POPULARE ROMÂNEȘTI"

„Cântecul popular românesc" . . .este „cel mai limpede și nesecat izvor de la care trebuie să se inspire compozitorii noștri, căci motivele melodiilor noastre naționale sînt și ele proprii multor dezvoltări contrapunctice" — sînt reflecții din *Precuvîntarea* lui Teodor Teodorescu la volumul *Cântece populare*, publicate în 1905, ilustrînd concepția unuia dintre discipolii de frunte a lui G. Musicescu.

Născut la 21 februarie 1876, la Iași, T. Teodorescu urmează cursurile Conservatorului trei ani (1894—1896), după care, timp de doisprezece ani, profesează la Galați, ca profesor la Liceul de fete și la Școala normală, apoi, preia și conducerea corului episcopal. Aceasta e perioada în care preocupările sale creatoare se încheagă cel mai bine, concretizîndu-se, în principal, în prelucrări de melodii populare. Mai are o repriză instructivă, 1909—1911, cînd urmează cursurile Scholei Cantorum, după care, pînă în ultima zi a vieții, 20 septembrie 1920, se stabilește la Iași, deținînd diferite catedre școlare.[25]

Avea o neclintită dragoste pentru cîntecul popular, la care se adăuga tehnica de compoziție deloc savantă, apropiată de cea a lui D. G. Kiriac, neieșind niciodată în relief, subordonîndu-se expresivității melodice. Din această cauză i-au fost la îndemînă miniaturile de tipul prelucrărilor, propunîndu-și să găsească sonoritățile acompaniatoare cele mai eficace, nedepășindu-și nici un moment condiția. Faptul că a realizat un buchet de armonizări, cu flori diverse, din toate regiunile țării, componență extrem de meritorie, îi conferă un loc însemnat în galeria prelucrătorilor.

Chiar în opus 1, *Colecțiune de coruri* din 1896, publicată la Iași (Grünberg), include cîteva prelucrări: *Fă-mă, Doamne* (solo bariton și cor bărbătesc), o horă bipartită, *Leliță de la Munteni*, inclusă mai tîrziu în colecția de coruri din 1905. Din colecția C. A. Nestor preia celebra melodie rusă *În pădurea întunecoasă*, pe care o prelucrează, atît pentru cor mixt, cu acompaniament de pian, cît și pentru cor bărbătesc, à cappella.

Perioadei gălățene îi aparțin *12 coruri mixte* (Ed. I. Kauffmann), în care precumpănește metoda prelucrării unor vechi cîntece: *Mama lui*

[25] Cosma, Viorel. *Muzicieni români, Lexicon*. București, Edit. Muzicală, 1970, p. 421.

Ștefan cel Mare, Dochia, Românașului îi place, Ca o zi de primăvară.

Ideile sale privitoare la importanța sedimentării creației pe produsele artistice ale creatorilor orali sînt notabile, dar aceasta nu-l scutește de unele false acreditări, care încep cu însuși titlul *Cîntece populare românești* ce, instantaneu, trimite la o colecție de melodii ceea ce, în cazul de față, e impropriu. Desigur, subtitlul clarifică lucrurile: „Culese, armonizate și aranjate...“ Și totuși, *Precuvîntarea,* în care se vorbește corect despre însemnătatea pe care o are „comoara de cîntece“, explorarea lor rațională și conștiincioasă, pare adecvată unei colecții. Mai precizează că în transcrierea melodiilor a urmărit respectarea întocmai a felului cum se cîntă, fără a se „... denatura nimic, întrucît îmi dau socoteala că poporul, în mintea căruia s-au cristalizat aceste melodii, e cel mai bun maestru“. Cînd a întîlnit și variante, a optat pentru cea mai „corectă ca formă muzicală“. Și, într-adevăr, T. Teodorescu procedează ca într-o colecție, indicînd informatorul și localitatea de unde provine. Adeseori, cîntecul e datorat altor culegători, cel mai des întîlnit fiind, în ansamblul prelucrărilor sale, de după 1909, P. Ciorogariu.

Oprindu-se asupra prelucrării motivelor populare de către compozitori, se dă exemplul țărilor apusene și Rusiei, unde s-au întocmit multe colecții pe baza cărora s-au creat „... lucrări de nestemată valoare“. Dacă în țările civilizate cîntecul popular „nu mai prezintă interes“, în țara noastră, muzica populară și-a păstrat originalitatea, nefiind afectată de stilul apusean. Subliniind adevărul: „... cîntecul întruchipează în sine poezia și muzica“, T. Teodorescu recunoaște dificultatea transcrierii corecte a cîntecului cules ca și armonizarea sa. Musicescu este compozitorul care, la noi, a realizat „... un fericit început în acest domeniu“... Concluzia „... numai cultivînd cîntecul popular și folosind cu pricepere motivele populare în compoziții, vom putea avea cîndva și noi o muzică cu caracter curat național, deci ne vom putea manifesta și în această ramură individualitatea etnică“![26]

Cum aplică în propria-i creație aceste idei? Răspunsul se conturează ușor, corurile reprezintă, prin felul în care evidențiază creația populară, melodie și text, transpunerea concepției că produsele artistice ale fanteziei populare sînt perfecte, aportul compozitorului poate consta într-o armonizare adecvată, dublată de o potrivită plasare a vocilor în spațiul sonor caracteristic timbrurilor solicitate. Din acest motiv, corurile mențin savoarea folclorului, care apare genuin și nealterat, vocile acompaniatoare se concep strict funcțional, într-o derulare cantabilă, ușor de intonat și de memorat. Cele două fascicule alcătuite după factura corală, mixt în prima, și cor bărbătesc în a doua, conțin prelucrări pentru cor și acompaniament de pian sau cor à cappella. Sferele tematice îmbrățișează aspecte ale vieții: dragostea, despărțirea, veselia, jalea, într-o haină muzicală aforistică, precum în *Spune-mi, mîndro!* (melodie octaviantă, *mi minor,* proiectînd în armonizare acordul de septimă pe treapta a doua).

[26] Teodorescu, Teodor. *Cântece populare românești. Precuvîntare.* Galați, I. Kauffmann, 1905, p. 3.

În fascicula primă, cîntecele provin, exceptînd, unul din Transilvania — *Lumea mea* și unul din Prahova, *Noruleț*, din Moldova, probînd un suflu stenic, robust, cumulat cu o ușoară undă de umor. De regulă, corurile sînt monopartite, strofice — *Cîntec de stea*. Uneori însă se profilează două perioade, dar cu o celulă ce se repetă obsesiv după fiecare idee *(ababcbcb)*, așa cum e în *La răchită rămurată*, motivul *b* (o măsură) multiplicîndu-se, prin imitații, la vocile tenor și bariton.

Ca și în corurile lui G. Musicescu, T. Teodorescu întotdeauna încredințează melodia sopranului, restul vocilor susținînd armonia prin felurite procedee: mers izoritmic, note lungi, acorduri scurte, imitații... *Lumea mea* e ceva mai complex, avînd două secțiuni net contrastante: prima impune o mișcare *ad libitum*, un motiv doinit, urmat de intervenția corului (iarăși divisi, șapte voci), jucăuș, după care, refrenul coral reapare, stabilind un arc tematic și ritmic ce se raportează la secțiunea anterioară. (*A a b, B c b*). Laconismul ca și organicitatea sînt calitățile remarcabile ale acestui cor.

În *Foaie verde trei alune* avem o doină moldovenească, cu mersul ei sinuos rubato, avînd treptele IV și VI mobile, din minorul natural *(mi)*. O altă „doină", cu caracter funebru, se află și la baza corului *Foaie verde pădureț*, iarăși strofică, dar cu o construcție aparte, avînd în cele 6 măsuri următoarea distribuție motivică: 1 2 3 2 V 3 4. O generoasă linie melodică arhaică o prezintă *Cîntec de stea*. *Noruleț* e un bocet de o fermecătoare simplitate, evidențiind o structură motivică variațională. Stilul modern al primei secțiuni și melismele descendente, cu inflexiuni orientale, aduc un mod de *re* (mixolidic în prima secțiune, neocromatic, cu treapta a cincea uneori coborîtă, în a doua).

Aranjat pentru bariton solo, cor bărbătesc și pian, *Leliță de la Munteni*, preluat din colecțiunea C. Porumbescu, versuri de V. Alecsandri din *Cinel-cinel*, cor cu care debutează fascicula a doua de *Cîntece populare românești*, abordează tema unirii, într-un flux melodic larg, cu arabescuri folclorice și pseudofolclorice. Metrica e 4/8 și 6/8, pe care o alege G. Dima pentru *Hai în horă*, cu aceeași tematică. Comparînd cele două coruri, primul fiind compus de Dima, cu trei decenii înainte, se observă o mult mai bogată paletă și un caracter monumental, academic, la compozitorul transilvănean, în timp ce varianta lui T. Teodorescu aduce o atmosferă mai convențională. *Fă-mă Doamne-un val de tei*, tot pentru bariton, cor și pian, e o horă domnească, fără relief.

Un cor de mare circulație provine din Transilvania: *Eu mă duc, codrul rămâne*, în care autorul recurge iarăși la antiteza arhitecturală: doină și joc, *lento* și *allegretto*. Mai mult, se schimbă și metrica, binară și apoi ternară 3/4, acesta fiind cadrul, impropriu desigur, în care e întipărită *învîrtita*. Și corul *Hai leliță, hai!* (bărbătesc) s-a bucurat de o extraordinară popularitate, datorită imagisticii, cantabilității și simplității. Elementul folcloric nu excelează în specificitate, iar limbajul armonic e circumscris pe axa înlănțuirii treptelor principale.[27]

[27] Versurile, nu în totalitate, le va folosi, mai tîrziu, și Drăgoi în *Bănățeana*.

O altă suprapunere cu o celebră pagină de G. Dima e *Mîndruliţa din cel sat*, pentru care T. Teodorescu are un cor à cappella, cu o introducere ternară, lentă, urmată de o mișcare *Allegretto*, în măsură binară. Motivaţia acestei schimbări de caracter, pe o suprafaţă atît de redusă, nu e deloc susţinută de text. O horă se realizează în *Puiculiţa mea*, avînd o structură conciliantă faţă de tonalitatea lui *Do major*, care trădează originea nefolclorică a liantului melodic. Curios, selecţia cîntecelor nu pare să fi fost făcută cu discernămînt, ceea ce se repercutează negativ asupra cuantumului de prospeţime și originalitate, cadrul modal apare compromis în favoarea funcţionalităţii apusene.

Dar T. Teodorescu a prelucrat și alte cîntece, publicîndu-le în cele două broșuri: *15 cîntece populare pentru cor mixt* și apoi, *10 coruri populare pentru cor bărbătesc*, ce aparţin perioadei ieșene, menţinînd linia trasată în colecţia din 1905. Consecvenţa se manifestă și în planul prelucrării. Deși trecuse, între timp, prin focul perfecţionării la Schola Cantorum, el nu abdică de la tehnica de lucru anterioară...

Cîteva observaţii generale. Melodiile provin din diferite zone ale ţării. Din Transilvania: *Cîntec de Florii, Cîntecul lui Iancu, Măi, băditã braşovene;* din Banat; *Toate fetele se duc* (volumul P. Ciorogariu), *Cît e ţara ungurească* și *De aici și pîn' la mîndra*. Din Moldova: *Măi, lin, dorule, Frunzuleană mărăcine...* Cele mai multe cîntece la preia din colecţia lui P. Ciorogariu: *Dorul fetei, Foaie verde sălcioară, Mîndruliţa mea, Frunză verde de dudău ...*

Și genurile sînt destul de bine reprezentate, avînd și o *Doină (De cînd eram încă mic)* ce conţine o mișcare rubato, iar apoi o horă care pare să indice că provine dintr-o altă zonă decît Transilvania.

Procedeele tehnicii corale utilizate sînt variate. Factura contrapunctică, mai exact, imitaţii stricte între sopran și bas evidenţiază *Cîntec basarabean, Foaie verde sălcioară;* contrast dintre unison și mers armonic în *Măi, ciobane;* canon la trei voci în antifonie în *Dorul fetei*, iar *Mîndruliţa mea* e scris în cea mai fidelă tradiţie a profesorului său G. Musicescu. În *Toate fetele se duc*, se recurge la un procedeu insolit: melodia e încredinţată mai întîi unui tenor solist, apoi unei soprane și a treia oară corului à cappella, cu observaţia că sopranele, și după o măsură tenorii, au tema, în imitaţie exactă, la distanţă de o măsură, restul vocilor susţinînd fundalul armonic de esenţă funcţională. Corul *Salcie pletoasă* are o structură strofică, monotematică, fără refren, încheindu-se printr-o frumoasă cadenţă frigică. Pentru a se imprima refrenul, se recurge în *Frunzuleană mărăcine*, cor stenic, la procedeul repetării, prin reluare fără text (cor mut). În rest, o structură melodică încadrată în ramele unei cvinte descendente în cuplet, ce se menţine și în refren, transpusă neidentic în spaţiul tetracordului inferior. Sobrietate, expresie aforistică — iată atributele sale.

Lirismul corului *Frunză verde de dudău* se susţine printr-o melodie jucăușă, într-un arc de sextă în cuplet, în timp ce, în refren, sobrietatea e circumscrisă într-un cadru tematic de cvintă. Și aici modul frigian e autoritar. Verva satirică și umorul se desprinde din

Cîntă, cucoşule, ce are o configuraţie variaţională, decurgînd dintr-o formulă melodică de un caracter doric, proiectată contrapunctic la cele patru voci, după principiul întrebare-răspuns, pe diferite trepte.

Cîntecul de Florii pe care-l are din Tilisa-Seliște, Transilvania, de o admirabilă profunzime și interiorizare, face parte dintr-o familie melodică ce se înscrie în limitele unei cvinte, în toate cele trei secţiuni. E tipul de melodie de care va fi atras mai tîrziu Sabin Drăgoi. Laconic și pregnant e *Cît e ţara ungurească*, ce susţine ideea frumuseţii de neegalat a fetei de român, avînd o structură integră de cuplet-refren. O configuraţie mai încărcată melodic, prin melisme, se întîlneşte în *De aici și pîn-la mîndra*, cuplet, refren, încheindu-se printr-o frumoasă cadenţă dorică. O desfăşurare *Andante-rubato* are *Am un pom în bătătură* (patru voci bărbăteşti). Atmosferă jucăuşă prezintă *Mîndro, dumînica vine!*, avînd o conducere a vocilor statică, exceptînd tenorul I care enunţă liantul melodic din prima secţiune, a doua, realizînd un veritabil contrast.

Interesant e și *Măi, bădiţă, braşovene*, de dragoste, datorită formulei de completare, *Măi, bădiţă, măi*, ce apare în cadenţele celor patru fraze, luate două cîte două, ale cupletului și refrenului. Melodia silabică, cu unele derogări ce exprimă voie bună, cadenţează, în final, pe trepta a doua. O altă Ileană decît cea din cunoscutul cor al lui G. Musicescu propune T. Teodorescu în *Fa! Ileană dintre brazi*, o desfăşurare amplă, ce cuprinde o structură ternară, nu foarte pregnantă din punct de vedere imagistic.

În concluzie, prelucrările corale ale lui T. Teodorescu sînt edificatoare pentru paleta sa stilistică, descinsă din şcoala lui G. Musicescu. Miniaturalul pe care-l susţine este consecinţa alegerii unor citate dense ca expresie, comprimate ca desfăşurare. Frumuseţea pieselor sale constă mai degrabă în farmecul pe care-l au melodiile, armonizările fiind prea puţin pregnante și ingenioase. De aici, paleta coloristică apare lipsită de strălucire. T. Teodorescu n-a căutat cîntece cu o fizionomie mai aparte, fiind atras de tipurile convenţionale, preferabil cele încadrabile în armonia funcţională, mai ales atunci cînd oferea posibilitatea evidenţierii unor cadenţe dorice ori frigice. Modalismul accentuat, cu scări cromatice ori cu secunda mărită îi este improprie. Aceasta nu înseamnă că în prelucrările sale coloritul naţional nu iese în relief, fiind dobîndit, e drept, pe căi mai convenţionale, dar nu mai puţin sigure. Iată de ce corurile sale, cîteva mai ales, s-au bucurat de o mare preţuire în epoca aceea.

Creaţia lui T. Teodorescu ascunde multe surprize, fiind încă necunoscută, zeci de coruri, laice și religioase se păstrează în manuscrise, în fonduri particulare, ceea ce înseamnă că nu pot fi studiate, necum redate circuitului vieţii artistice. Păcat. Vor mai trece, poate mulţi ani pînă vor fi publicate sau vor deveni accesibile Situaţia descrisă nu e caracteristică numai acestui compozitor. Și, viitorul va completa, desigur, viziunea înfăţişată în aceste pagini.

Scanned with OKEN Scanner

D. G. KIRIAC PROIECTEAZĂ, PE BAZA CÎNTECULUI POPULAR, DIMENSIUNI INEDITE CREAȚIEI MUZICALE

Cine va căuta în partiturile lui D. G. Kiriac „...neobositul apostol al muzicei noastre populare", cum îl considera *Sămănătorul* din 21 decembrie 1903, sonorități complexe, investite cu savante combinații, va avea o mare decepție, deoarece nu în această direcție și-a conceput acest muzician opera. Obiectivul său major pare să fi fost cu totul altul, conform concepției sale că muzica e, prin natura ei, o artă a comunicării unor puternice trăiri. Ca atare, în realizarea acestui țel, și-a croit muzica pe măsura talentului și măiestriei, stabilindu-și zona de investigare în cîntecul de preferință coral, predestinat a fi vehiculat cu plăcere de largi categorii de melomani. Dar pentru a se ajunge aici, creația trebuia astfel plămădită încît să poată fi ușor receptată. Or, în această privință, apelarea la melodii cunoscute, îndrăgite, apărea de reală oportunitate, avînd nevoie doar de înveșmîntare. Astfel, D. G. Kiriac manifestă un gest de veneratie față de tezaurul folcloric, convingîndu-i și pe alții că are dreptate, deoarece numai în acest fel românii se identificau cu corurile, numai astfel străinii aveau cum să ne recunoască și, odată cu aceasta, să se acrediteze un nou stil, definitor pentru spiritualitatea românească.

După cum Ion Mincu a croit un stil național în arhitectură, pornind de la modelele caselor țărănești și a construcțiilor voievodale, tot așa D. G. Kiriac a croit muzica sa, avînd înainte exemplul făurarilor anonimi care au impus o tipologie muzicală în deplină concordanță cu vibrațiile sufletului românesc.

D. G. Kiriac nu e singurul, și nici măcar primul, care gîndește și acționează în acest fel. Se integrează și el în fluxul unei mișcări, avînd meritul de a descoperi sau de a decanta unele trăsături determinante, accentuînd, astfel, cuantumul atributelor specifice românești.

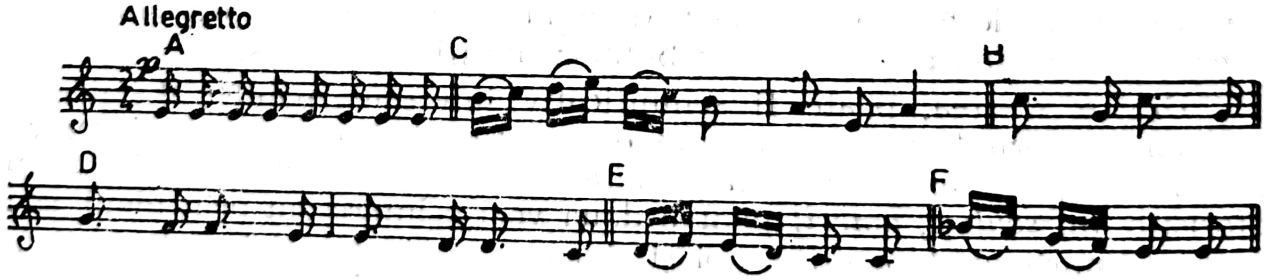
Dintre acestea, poate fi semnificativ interesul manifestat față de colindă, conferind expresiei o anume savoare arhaică, ca în corul pentru trei voci egale *Varsă, Doamne, dor și bine*, caracterizată prin laconism aforistic. *Ia, sculați, boieri!* pentru două voci e interesant prin tonul său jucăuș, imprimat de contratimpi și sincope, ca și de metrica alternativă: 6/8 și 9/8, distribuind altfel accentele, deși proporția e aceeași, deoarece ambele mizează pe 18 optimi repartizate, fie în trei, fie în două măsuri. Înscrierea genului de colindă în sfera creației profesioniste, principiu ce decurge din estetica sămănătoristă, într-un fel, îl are pe D. G. Kiriac pionier, după care a urmat o direcție puternică, ilustrată de Gh. Cucu și, mai ales, de S. Drăgoi.

Adeseori, granița dintre prelucrare și creație se estompează, confundîndu-se, deoarece numeroase piese, nu numai de D. G. Kiriac, nu

mai pot fi cu rigurozitate catalogate dacă aparţin creaţiei de substanţă proprie ori celei populare, luată în extenso. Explicaţia acestui fenomen care acum devine tot mai evident constă în identificarea procedeelor creatorului cu cele făurite de autorii anonimi. Iată, bunăoară, corul *Revedere*, la 2 voci, pe versuri de M. Eminescu, etalînd o melodie generoasă, cu contururi melismatice, cu cadenţe dorice şi o ingenioasă tehnică variaţională, cu rădăcini adînc înfipte în practica seculară a cîntecului nostru, pornind de la tronson, reluat în noi şi noi ipostaze.

Laconismul e pilduitor în *Cîntec popular*, cor la trei voci, pe versuri de I. Costin, armonizat în *La major*, care modulează în relativa minoră, pentru a se încheia pe dominantă, de fapt, pe un acord de cvintă fără terţă, într-o manieră recitativică, baladescă, avînd cantabilitate lirică, cu secvenţe caracteristice în frazele de la început. Inversarea motivică e şi aici prezentă, ducînd la identităţi tematice, aparent autonome, în decurs de numai opt măsuri!

A ruginit frunza din vii, versuri A. Stavri, a fost una dintre cele mai răspîndite piese ale literaturii corale, datorită simplităţii profilului melodic, tetrafonic, o cîntare plană, armonizată în mers paralel de terţe, sexte ... Se ştie că sînt coruri de ascultat şi coruri de cîntat. E un paradox? Oricum, *A ruginit frunza din vii* face parte din a doua categorie. Că aceste miniaturi sînt investite cu esenţe puternice, o probează şi *Secerişul*, cor ce relevă munca pe cîmp, recoltarea grîului, belşugul ogoarelor. Are o structură de două secţiuni, cu o perfectă simetrie, fiecare la rîndul ei, vehiculînd celule ce glisează de la o voce la alta, urmărind fie prin intervalică, fie prin ritmică, sugerarea secerişului. Apoi, cele două voci sînt gîndite contrapunctic, fiecare voce susţinînd o idee tematică importantă. Disjuncţia se face fie prin intonarea unei formule rectotone, fie prin intonarea unui contur melodic, parcurgîndu-se traseul armonic: *do—la—do*, de data aceasta cu treapta a şaptea coborîtă. Aliajul tematic este dens, ceea ce face ca măiestria să apară impunătoare. Motivele acestui cor, cu o sferă poetică desprinsă din recuzita sămănătoristă sînt acestea:



Fantezia folclorică e surprinsă prin formule caracteristice, reasamblate de către D. G. Kiriac care a sesizat potenţialul imens pe care-l oferă muzica populară ca şi însemnătatea sa în configurarea stilului românesc.

Ca nimeni altul, D. G. Kiriac a evocat în corurile sale munca, truditorii ei, surprizînd diferite ipostaze în miniaturi-prelucrări ca şi în creaţii dezvoltate: *Cîntecul plugarilor*, *Cîntecul muncitorilor*, *Fetele cas-*

Scanned with OKEN Scanner

nice, Semănătorii și, desigur, *Morarul*. În cazul *Cîntecului plugarilor*, cor pe trei voci egale, prelucrarea pornește de la un model pe care compozitorul îl regîndește, mulîndu-l într-o formă nouă, mai esențializată. Imaginea plugarului e realizată în mișcare prin interjecțiile adresate boilor care trag adînc brazda cu plugul: „Hai, măi...", de la început, și „Hăis, cea bou!", din finalul fiecărei strofe, încadrînd un discurs recitativic cu persistențe pe treptele a doua și a șasea, dar cadențînd totdeauna pe tonica modului ionic. Pe versurile lui N. Rădulescu-Niger este și corul, tot pentru trei voci egale, *Fetele casnice*, în care se afirmă dragostea pentru muncile cu specificitate feminină, îndeosebi țesutul pînzei ce le asigură belșugul. Este un cor desfășurat, avînd mai multe motive muzicale, cantabile, cu inflexiuni folclorice. Structura sa e interesantă, evidențiind complexitate: *a b (c) a b (c) d e d e (c)*. Caracterul energic și jovial e susținut de frazele *b* și *d*, care imprimă tonusul ridicat prin: „Tra, la, la,"...

Într-un amplu cor (trei voci egale), D. G. Kiriac transpune versurile lui V. Alecsandri, *Semănătorii*, într-o muzică ce, paradoxal, nu e de esență folclorică, cumulînd inflexiuni energice, de suflu eroic, cu momente eclectice. Partitura este una dintre cele mai elaborate și mai extinse, etalînd o expresie romantică, în care cultul muncii, lauda celor care trudesc sînt admirabil surprinse. Modalismul e autoritar ca și scriitura în care unisonul, omofonia și polifonia sînt caracteristice, îndeosebi în secțiunea mediană.

Incontestabil, miniaturile corale semnate de compozitorul D. G. Kiriac reprezintă creații de referință pentru muzica românească, surprinzînd, de minune, spiritul și mentalitatea respectivei epoci.

CORURILE LUI I. VIDU — STRĂLUCITĂ AFIRMARE A POTENȚIALULUI FOLCLORIC

Prelucrarea cîntecului popular, mai bine-zis valorificarea sa corală, capătă o expresie inedită în paginile semnate de Ion Vidu, unul dintre cei mai originali compozitori pe care i-a avut muzica românească.[28]

Făcînd parte din categoria acelor creatori care nu-și trădează principiile și mijloacele tehnice care l-au consacrat, I. Vidu continuă și după 1898 să scrie, am spune, în exclusivitate, partituri corale, vodevilul *Floarea Ghimeșului* e prea singulară în contextul operei sale, pentru a ne putea infirma. Dar în domeniul coral, genurile se diversifică, deoarece compune cîntece patriotice, coruri destinate copiilor, muzică religioasă

[28] Cosma, Viorel. *Ion Vidu*. București, Edit. Muzicală, 1965. În această monografie se găsesc interesante referiri asupra vieții și operei compozitorului bănățean.

și, mai ales, prelucrări ce dobîndesc cadre impresionante, făcînd ca însăși specia să fie compromisă prin infiltrarea unei doze apreciabile ce aparține substanței muzicale proprii.

I. Vidu, muzician cu o pregătire solidă pentru compartimentul coral, formată la Arad și apoi la Iași, ca discipol al lui G. Musicescu, are atùul de a beneficia de nestematele folclorice ale celor două zone pe care le poartă în suflet: zona țării moților, cîntecele și jocurile românilor din Munții Apuseni, ai mediului său natal, și zona Banatului, cu melodioasele sale cîntece și jocuri. I. Vidu a avut astfel șansa de a crește și trăi într-un spațiu sonor ce poartă însemnele cîntării străvechi, fiind în afara influenței orientale.

Contopindu-se cu o asemenea zestre folclorică, stilul lui I. Vidu apare foarte original, etalînd valori muzicale autohtone de o neasemuită frumusețe. Într-atît de bine cunoștea muzicianul din Lugoj arta poporului pe care a luat-o ca model, încît tot ceea ce a compus a preluat atributele folclorului, făcînd în cele din urmă să se anihileze granița dintre ceea ce a preluat și ceea ce a conceput, dintre ceea ce a citat și ceea ce a creat.

Că I. Vidu era un muzician fin, cu un ales gust, o demonstrează tematismul corurilor, întotdeauna de calitate, extrem de pitoresc și marcant. Nici o urmă de convenționalitate în depănarea frazelor, nici o banalitate în proiectarea substanței muzicale. Nelăsîndu-se încorsetat în normele muzicii academice, menținînd contactul permanent cu cîntecul popular, I. Vidu a reușit să surprindă, ca nimeni altul în epoca sa, excepție poate T. Brediceanu, sufletul cîntecului țărănesc, aromele doinelor și a cîntecelor de pahar, verva și tumultul lăuntric al jocurilor ardelenești și bănățene. Naturaleța, ingeniozitatea și pitorescul sînt trăsăturile cele mai frapante ale muzicii lui I. Vidu, măiestria fiind un factor, desigur, important, dar adiacent.

Specificînd arareori „cîntec popular" sau „vechi cîntec lugojan", I. Vidu lasă impresia că recurge sporadic la citate. În realitate, apelează curent la sursa directă, folclorică, prelucrînd-o, nu in extenso, ci fragmentar, prin motive determinante pe care le eșalonează în ordinea care convine artistic încărcăturii poetice. Astfel că tehnica sa de lucru este cea care poate fi acreditată cu un termen modern, tehnica de colaj, fragmente mici sau secțiuni se alătură într-o derulare cît mai firească. G. Musicescu nu cunoștea această cale, dar poate fi identificată la G. Dima, într-un plan mai larg, pe cînd la I. Vidu devine o metodă curentă de compoziție, bunăoară în corul din 1899 *Sus, opincă,* nu prea impunător, în care forma tripartită permite, în secțiunea mediană, alăturarea mai multor fraze, ușor contrastante, obținîndu-se structura *A B C A.*

Extrem de important pentru descifrarea mesajului operei lui I. Vidu este procedeul, exprimarea ambivalentă, ceea ce permite vehicularea unei duble semnificații. Compozitorul era din fire predispus la vorbe de duh, cu sensuri ascunse, avînd mai multe înțelesuri. Or, în condițiile regimului austro-ungar, oficialitatea, cenzura, era restrictivă în ceea ce privea lupta românilor pentru libertate. Drept ur-

mare, creatorii recurgeau la modalități simbolice, la formule criptice, la exprimări figurate, în care cuvintele nu păreau să conțină nimic deosebit, dar care, pentru cei care știau să vadă lucrurile în profunzime însemnau exact ceea ce trebuia. Corul *Sus, opincă*, ce pare naiv în privința conținutului, anume, să ridici opinca cînd calci, pentru a nu se deteriora prea curînd... În fond, e vorba de o problemă gravă: îndemnul ca opinca, respectiv purtătorul ei, poporul român să se ridice, să nu mai tolereze asuprirea și dominația străină. Că așa stau lucrurile, nu trebuie decît să aprofundezi versurile ultimei strofe, din care reținem: „La nojițe zurgălăi, Sus opincă, sus/ Să-l audă Dumnezeu... Ca să vină aici la noi... Să ne scape de nevoi...".

Recurgînd și la versuri populare, nu numai la muzică, I. Vidu creează atmosfera rustică în care eroii se identifică cu natura, cu munca la cîmp, cu tot ceea ce consemnează rostul vieții omului de la țară, animat de sentimente robuste și intense. *Grînele vara se coc*, cor mixt, este semnificativ în această privință; sopranul expune o licnie melodică de rezonanță lăutărească, un joc ardelenesc în două secvențe, ultima rulînd formule caracteristice, restul vocilor avînd fundalul ritmic cu o contramelodie la alt. Opoziția major-minor e o metodă de contrast ca și o scurtă introducere menită să lanseze cadrul ritmico-armonic, à la taraf, și o codă ceva mai amplă, avînd rostul să prelungească elementul de joc.

Prelucrările continuă să-l preocupe pe I. Vidu, mărturie fiind *Haideți frați, Marșul lui Iancu, Nu disperați* sau *Auzi valea* datînd de la începutul primului deceniu al secolului, dar gîndurile sale vizează modalități mai complexe, în care aranajarea unor melodii populare fac notă comună cu creația propriu-zisă. În această categorie intră două din capodoperele sale, compuse în anul 1905: *Preste deal* și *Negruța*, creații ample, avînd structuri complexe.

Dedicat Societății *Carmen* din București, *Preste deal*, cor mixt cu solo de bariton sau tenor, este renumită prin imaginea mîndrei care duce dorul badei aflat departe, peste dealuri... Și aici, conținutul este polivalent. *Doina*, cu versurile sale, „Preste deal la Nana-n vale/ Mîndru trandafir răsare...", sugerează admirația muzicianului din Banat față de răsăritul strălucitor al coralei *Carmen* pe bolta românească a artei sunetelor. O altă interpretare a conținutului, la fel de verosimilă, e năzuința de unire a românilor bănățeni și transilvăneni cu frații lor aflați„... preste deal...". Într-un alt sens, ideea unirii, ce capătă contur tot mai pregnant, poate fi surprinsă în versul: „Mîndru trandafir răsare...". Versurile din codă, „De m-o da, de nu m-o da / Eu mă duc cu dumneata...", sînt iarăși semnificative pentru decizia de a acționa în consens cu țara, cu România, cu voia sau fără voia celor care stăpînesc.

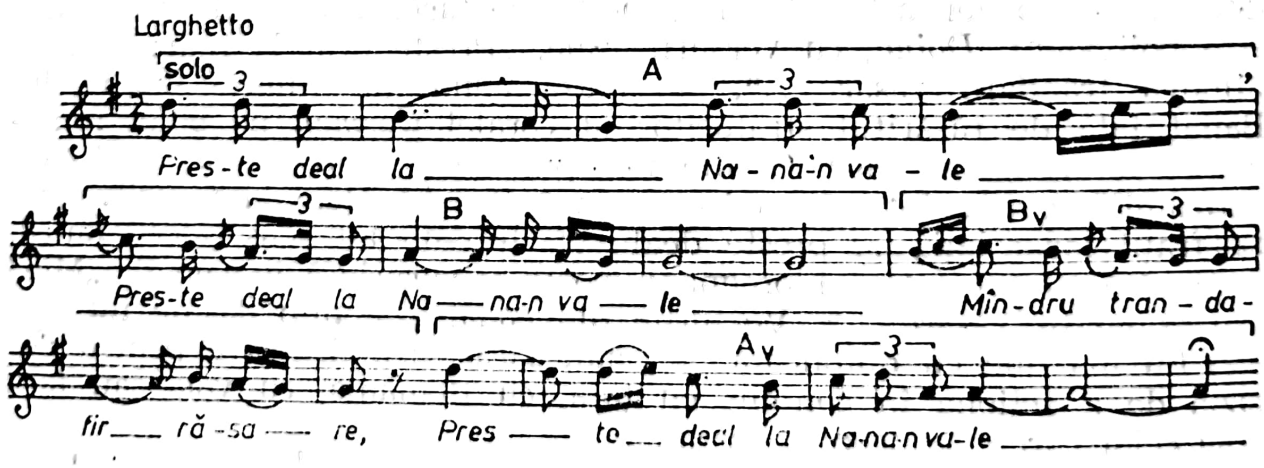
Ion Românu vede în „trandafirul de preste deal..." „floarea libertății de dincolo de Carpați, spre care năzuiau cei din provinciile subjugate". Iar badea „dus departe" nu este decît România[29].

[29] Românu, Ion, *Coruri bănățene. Viziune interpretativă*, I, C.C.E.S., Timiș, Timișoara, 1976, p. 23.

În fine, ar mai fi și o altă posibilitate de interpretare, ținînd cont de faptul că Societatea corală *Carmen*, în frunte cu D. G. Kiriac, preluase inițiativa în materie de repertoriu, susținînd cu tărie creația românească, muzica națională. Aceasta constituia, pentru societățile din ținuturile aflate sub ocupație străină, confirmarea justeții politicii lor. În plus, acum exista un for coordonator, pe care-l puteau urma.

Muzical, în *Preste deal* (1908), I. Vidu reia principiile afirmate în urmă cu cîțiva ani în *Răsunetul Ardealului* și *Răsunet de la Crișana* (scrise înainte de 1898), concepînd o entitate sonoră densă, alcătuită din mai multe elemente, dispuse după legile contrastului: introducere, doină, joc. Modelele folclorice ale acestei lucrări dedicate Societății *Carmen* îi oferă materialul din care-și confecționează opera de artă, investită cu o remarcabilă originalitate, constînd în formule melodice, cadențări modale specifice, ritmuri variaționale, secționări nedivizionare, diferind în fiecare parte. De fapt, contrastul e proiectat pe două coloane succesive: parlando și giusto. Mai mult, parlando are două ipostaze: recitativic, în măsură ternară, în *Introducere*, și melodic, măsură binară, în *Doina*. În fiecare din aceste momente se impune cîte o idee melodică, avînd în țesătura corală o tratare cînd omofonă de tip izomorf, cînd intrări contrapunctice, în cazul *Doinei*, chiar o ruladă contramelodică amplă, aflată la vocea sopranelor. Jocul reprezintă o parte mai dezvoltată, cu entități tematice diverse, preconizînd o ambianță luminoasă, ca și arcuirea unității prin readucerea în codă a segmentului tematic cu rol dominant.

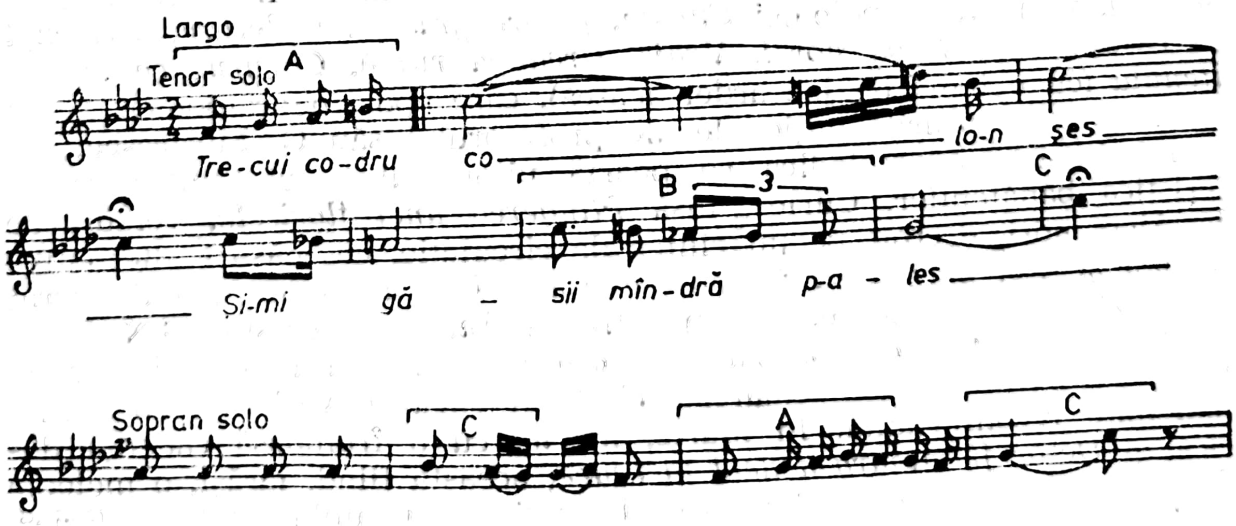
Ingenioase, prin fantezie, sînt formulele tematice, clădite după cele mai rafinate legi ale variațiunilor. De un efect cu totul particular e și cadențarea doinei pe treapta a doua. De remarcat sistemul de frazare în doină care sfidează legile profesioniste preconizînd 3+3+3+3 măsuri, într-o dispunere ternară, variațională, cu două elemente tematice. Cît privește conductul melodic, excelează în meandre, pe cît de neașteptate, pe atît de frumoase.



Negruța este o bijuterie muzicală, onorată ca atare de dirijori, coriști și ascultători, reflectînd mentalitatea epocii prin poetizarea imaginilor preferate: mîndra, badea, codrul, șesul, satul. În centru e portretul fetei din Banat, cu înfățișarea ei tulburătoare, oacheșă, brunetă și fire volun-

tară . . . Se oferă o viziune idilică, viața e descrisă numai în culori rozalii, dramatismul fiind o entitate necunoscută. Compozitorul apelează la cîntecul popular, în ipostazele sale caracteristice: doină și joc, la care adaugă și segmente de inventivitate proprie, cum pare să fie *Introducerea (Andantino)*, în care apare determinantă pendularea pe o celulă de terță mică ce, concomitent, se bucura de prețuire și din partea lui George Enescu. Momentul *Introducerii* are justificare dramaturgică, provocînd ecoul să-și dezvăluie gîndurile, dacă iubește sau nu, într-o dispunere intervalică ce antrenează o structură pentatonică (*la bemol-sol- fa-mi-do*), avînd nu mai puțin de două secunde mici ce joacă rol de pieni pentru notele *fa* și *sol* (nota *do* apare o singură dată ca element de fundal armonic). Mai poate fi observat că cele patru voci sînt tratate la unison, după care se instaurează factura armonică, impunîndu-se funcția dominantei.

Compozitorul recurge, în secțiunea a doua, la soliști — tenor și sopran — acompaniați de cor, care în mod lirico-epic își dezvăluie sentimentele de dragoste, accentul căzînd pe descrierea frumuseții fetei: „. . . la față cam negruță . . .“ Alăturarea soliștilor e justificată de realizarea contrastului, tenorului încredințîndu-i-se o admirabilă melopee de doină, în minor; fetei, în major, tema unui joc. Acesta e momentul cel mai izbutit al compoziției, fantezia creatorului anonim fiind preluată și intersectată în fluxul sonor, de emoționant efect. Rubatoul se confruntă cu giustoul, într-o opoziție ce urmărește accentuarea trăsăturilor psihologice ale eroinei. Doina se remarcă prin linia sa cantabilă, avînd caracter pastoral ca și mobilitatea treptei a patra, chemată să confere, prin secunda mărită, mai ales, coloritul carpatin. Jocul are un contur modal ferm, ca și osatura ritmică, reluînd însă din doină cel puțin două elemente motivice: mersul treptat și saltul la cvartă, *a*, *b*, și *c*.



Aceste motive vor fi împînzite și în melodica secțiunii a treia, *Jocul*, în *si bemol major*, încredințată corului, avînd o structură complexă, prefigurînd un caracter hotărît, cu accente eroice, provenite din rularea unor

arabescuri arpegiate. În final, tema sopranei e adusă la cor, marcînd atmosfera jucăușă a cărei idee poetică se centrează pe admirarea frumuseții fetei din Banat, temă ce va reveni în creația lui S. Drăgoi. Construcția corului e de factură liberă, reluarea temei amintite în tonalitatea inițială majoră pledînd pentru legătura secțiunilor doi și trei, conform acestei scheme:

I		II		III
Introducere Andantino	Doina Largo	Joc Larghetto		Joc Larghetto
A	*B*	*C*	*D*	*C*
la minor	*fa minor*	*Fa major*	*Si bemol major*	*Fa major*
Cor	Solo tenor și cor	Solo sopran		Cor

Scriitura polifonică e proprie corului *Dragă și iar dragă*, în care elemente recitative alternează cu cele melodice, ca și dialogarea vocilor bărbătești cu cele femeiești. Lirismul și suavitatea expresiei se conturează din firul melodic capricios, trasat cu măiestrie. Această creație interpretată de corala *Carmen* l-a determinat pe V.E.M. să scrie în *Cronica Sibiului* „... o singură doină, cu farmecul ei de înduioșare a unui neam năcăjit, a umplut sala și inimile cu simfonia de simțăminte ce te pătrund ca o poveste tristă din istorie tragică a neamului românesc".

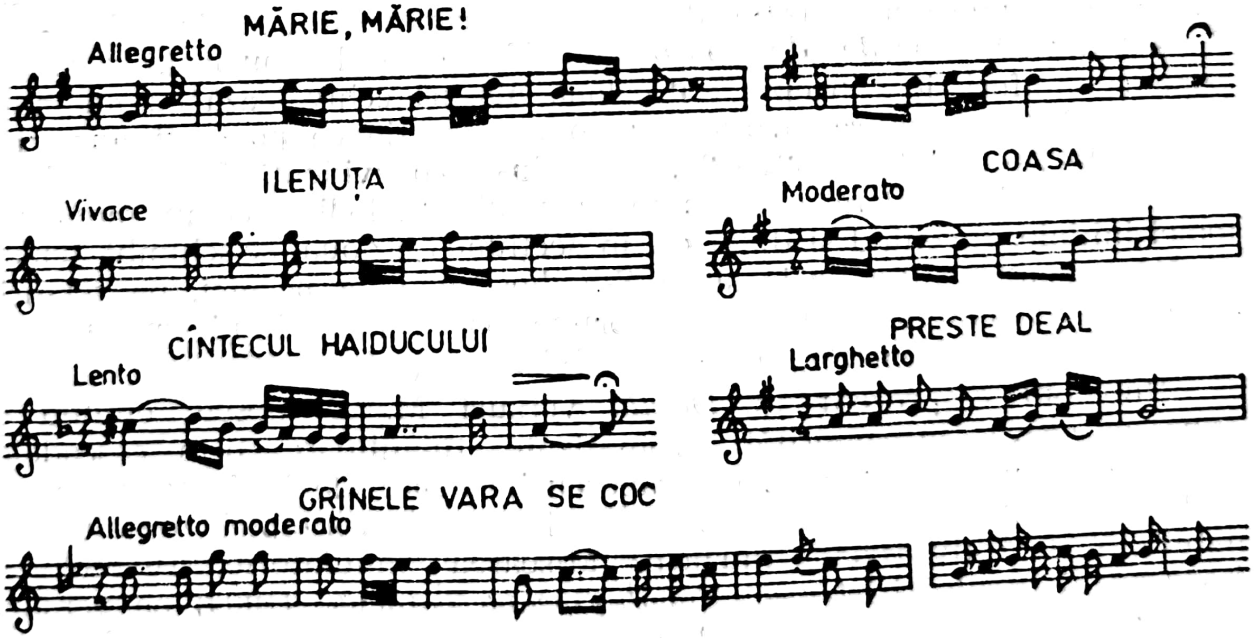
Anii următori, I. Vidu prelucrează cîteva cîntece populare, mulțumindu-se cu arhitectonica sugerată de citat, nemailansîndu-se în ample dimensionări, cum făcuse cu două decenii în urmă în *Ana Lugojana*... *Ș-asară*, variantă a melodiei *Cucule, pasăre grasă*, *La plecare*, *Mîndruță cu casa-n colț*, *Jalba norei*, *Vraja*, *Creanga ruptă*, *Cucuruz ca iedera*, *Ilenuța* (cu o temă de joc ardelenească), care apar în aranjamentele ce au ca model corurile naționale ale profesorului său G. Musicescu, remarcîndu-se prin melodica ce poartă pitorescul și vitalitatea caracteristică bănățenilor. Curios, însă *Plîngerea unei floricele*, versuri de V. Alecsandri, e croit pe un cîntec de circulație, cu măsuri alternative de 6/8 și 4/8, părînd să fie rusesc. Că a fost atras în mod deliberat de muzica altor popoare, o demonstrează *Andaluza*, versuri G.N. Lazu, prelucrare pentru cor bărbătesc. *Ș-asară* are la bază melodia orășenească, devenită cîntec școlăresc, *Cîntecul cucului*, variantă, cu o melodicitate reconfortantă. În *Mărie, Mărie*, cu o frumoasă cadență dorică, și *De-ar fi mîndra-n deal la cruce*, aceasta fiind, iarăși, o melodie de circulație, compozitorul recurge la cuvinte cu dublu înțeles „Mărie", „neica", respectiv „mîndra" vizează simboluri ce țintesc spre România, spre unire.[30]

[30] Cosma, Viorel. *Opere alese*. București, E.S.P.L.A. 1957, p. 139.

Și Ion Vidu e atras de suavitatea și distincția arhaică a colindelor, grăitor fiind *Colinda junelui* (1908), o laconică și expresivă valorificare a fanteziei populare. Limbajul armonic nu e bogat, în sensul căutării unor culori mai tari, dar, fără îndoială, apare bine găsit în efectul unor contraste puternice. Bunăoară în *Coasa*, cu o structură melodică tetracordică, avînd centrul pe sol cu refren și cuplet, afirmînd, o dată mai mult, harul inspirației compozitorului.

Urmărind solicitarea unor felurite combinații vocale, creația lui I. Vidu nu se restrînge la cor à cappella, oferind formațiilor mai multe alternative sonore. Bunăoară, *Cântecul haiducului*, versuri V. Alecsandri, solicită ansamblul coral mixt și un tenor solo, într-o lucrare difícilă, concepută în cele trei momente devenite tipice pentru creația sa: *Introducere, (Largo), Doina (Lento)* și *Joc (Allegro)*, avînd însă mai puțină pregnanță, comparativ cu altele. De observat că în *Introducere*, unde corul cîntă cu gura închisă, într-un bloc static, un fel de pedală cu o minimă mișcare a altistelor, după care, în *Doina* corul acompaniază cu scurte completări, la terminalul frazelor solistului, urmărind efectul de ecou ca, în final, jocul să fie portat de întregul cor.

Există în muzica fiecărui compozitor anumite formule tip ce capătă contururi definitorii pentru individualitatea sa stilistică. Aceste formule tip se identifică, de regulă, cu cele preluate din melodica populară. Iată cîteva, alăturate, decupate, atît din temele de debut ale unor coruri, cît și din cadențe.



Îmbibată cu asemenea elemente tematice, creația lui I. Vidu a cîștigat un larg răsunet, devenind și o entitate particularizantă a întregului angrenaj stilistic al respectivei epoci, probînd puternica înrîurire a folclorului țărănesc ca și însemnele esteticii sămănătoriste.

CORURILE LUI TIMOTEI POPOVICI

Se pot stabili cîteva linii între Ion Vidu și Timotei Popovici (20 august 1870 — 11 iulie 1950). În timp ce primul s-a născut în Transilvania și a activat în Banat, al doilea s-a născut în Banat, la Tîncova și a trăit la Sibiu din 1896, după ce, un timp, chiar a colaborat, la Lugoj, cu I. Vidu. Ambii au fost elevi ai lui Gavriil Musicescu, ceea ce se va întipări în scriitura lor corală ca și în crezul în potențialul muzicii țărănești, la care aderă, oferind pagini pure, de o nobilă expresie spontană și profunzime. Deși s-au ridicat din mediul natal printr-o muncă intelectuală susținută, ambii au continuat să-și păstreze nealterată mentalitatea sătească, nutrind prețuire gîndirii și simțirii omului din popor. Genul muzical pe care-l reprezintă corespunde biografic, cu felul său de a fi; ajunge preot și profesor de muzică, dar păstrează felul de a fi și vorbi al țăranului, în mediul căruia ființa sa se regăsește psihic și spiritual.

T. Popovici nu a trecut granițele muzicii vocale, cu prioritate corală, măiestria sa fiind croită special pentru prelucrări ce antrenau înlănțuiri armonice și rare prefigurări contrapunctice. Că nu avea nevoie de un angrenaj tehnic mai complex, o demonstrează corurile sale miniaturale, în care simplitatea înseamnă însă concentrare și adîncime. Pilduitor poate fi *Horă,* pe versuri de I. U. Soricu, ce exprimă iradierea sufletească cauzată de venirea primăverii „*... Luncile s-au deșteptat, Foaie verde de bujor*“... Tematismul muzical, evident popular, e aforistic conceput, cîte două măsuri echivalează cu un motiv. Astfel că structura strofică are o construcție ce poate fi numeric redată: 1—2—1—2 3—3—2v—2v, scoțîndu-se în evidență frecvența formulei cadențiale. Persistența unei formule melodice complementare temei inițiale, revenind și după ce, în secțiunea a doua, se schimbă tema, capătă valoare arhitecturală și în *S-a dus cucul de pe aici,* pe versuri populare, extrem de răspîndit în prima parte a secolului, în care se prelucrează jocul învîrtita, notat însă divizionar (2/4).

Rubatoul e prezent în *Doină,* versuri M. Eminescu, etalînd o expresie gravă, în sonorități cromatizate, tînguitoare, prin cascadele melismatice ale corului și prin arabeseurile sobre ale baritonului solist. Codrul, ales pentru odihna supremă, simbol al contopirii omului cu natura, e sugestiv redat muzical. Mișcarea ondulatorie, rubato, se imprimă și corului bărbătesc *Cucule, peană galbenă!* (1904) pe versuri populare, o miniatură degajînd voie bună, avînd o linie melodică cu două elemente tematice, prima, pornind cu note repetate dispuse arpegiat, ce trimite, pentru o clipă, fantezia spre *Am un leu* ... Și aici, ca și în alte piese, armonizarea pendulează pe tonică, dominantă și subdominantă, ca apoi să moduleze brusc în relativă minoră, din *Re bemol major* în *si bemol minor* ... Culegătorul Dr. Petru Span a oferit mai

multe exemplare bine selectate din muzica populară din jurul Sibiului, zonă în care s-a ancorat definitiv lumea sonoră a compozitorului. Aceluiași culegător, neintrat în tagma consacraților, datorează T. Popovici modelul folcloric din *Strugurel bătut de piatră* . . . Iz de horă orășenească are *Toarce, lele* . . . versuri de V. Alecsandri (1905), cu o melodică expansivă, pigmentată cu sinuoase meandre, din cînd în cînd cromatice, imitative, deconspirînd stilul lăutăresc.

T. Popovici preferă structurile melodice ferm încadrate în moduri care să corespundă majorului și minorului clasic, surprinse doar în poziţiile sale fundamentale. Sînt și unele excepții ca în *Somnu mi-i* . . . , cîntec de leagăn, unde în cadențe apar inflexiuni modulatorii, din *La major* în *Fa diez major*, prin alterarea coborîtoare a treptei a doua. Structuri nepretenţioase evidențiază de asemenea și *Moara,* cu o tematică pregnantă, bisecțională, avînd și efecte onomatopeice, prin divizarea valorilor ritmice, în reluarea frazei refrenului. Un cîntec popular lugojan e prelucrat în *Știi, mîndro,* avînd un conținut liric, în care apare predilecția compozitorului pentru tonalități cu mulți bemoli ori diezi, aici *Si major*.

Valoarea creației corale, a prelucrărilor lui T. Popovici se identifică cu însăși valoarea citatelor pe care le selecționează insuflîndu-le o nouă identitate. Este un adevăr de necontestat că rezonanța partiturilor sale a fost puternică, corurile, mai ales de amatori, le-au cîntat cu plăcere, permanentizîndu-le în repertoriu. Nu este însă mai puțin adevărat că în ceea ce privește orizontul profesional al creației, ca și în cazul altor discipoli ai lui G. Musicescu, acesta e limitat, rezumîndu-se la stadiile primare. Evident, dacă T. Popovici va fi comparat cu Enescu, cu măiestria acestuia de marcă, orice discuție îi va fi nefavorabilă. În contextul exercitării mesajului prin prelucrări, opera lui T. Popovici a fost și rămîne un angrenaj cu priză la marele public, validîndu-se prin puritatea și frumusețea cîntecelor pe care le valorifică, prin tematica sătească susținută estetic de curentele epocii.

ENRICO MEZZETTI

Născut la Iași la 17 noiembrie 1870 și format în climatul afirmării școlii muzicale naționale românești, Enrico Mezzetti studiază muzica nu numai cu tatăl său Pietro, dar și cu G. Musicescu, la Conservator, ceea ce a înrîurit puternic personalitatea sa. Anii următori, în care își desăvîrșește studiile la Bologna, în Italia, au sedimentat și lărgit cunoștințele sale . . . Reîntors în orașul natal, intră în învățămînt predînd muzica, pian, canto, înrolîndu-se tot mai susținut în rețeaua vieții muzicale, preocupările componistice apărînd drept corolarul lor. Intre genurile care l-au atras s-a aflat și corul, cu largile sale disponibilități expresive, urmînd îndeaproape linia trasată de G. Musicescu. A întocmit

antologii corale în care a inclus și compoziții proprii. Astfel, *Colecție de coruri; 8 coruri pentru 3 și 4 voci; 21 coruri pentru cor mixt, voci egale și voci bărbătești,* destinat uzului școlilor secundare și societăților corale, tipărit în 1909, în care introduce și cinci piese proprii, restul fiind prelucrări ori adaptări ale unor coruri semnate de autori străini și români. Mai tipărește *Armonie* și *10 coruri mixte și bărbătești,* în care se prezintă ca un compozitor interesat de prelucrarea cîntecului popular românesc, ca și de realizarea unor pagini corale patriotice și religioase. Ultimii ani îi dedică colindei, lăsîndu-se furat de curentul ce acorda acestui gen o mare însemnătate în muzica românească.

E. Mezzetti și-a însușit stilul lăutăresc, în care concepe unele creații, operînd cu o tehnică ce evidențiia resursele sonore ale ansamblurilor corale. Folosește un limbaj armonic romantic, în care notele melodice, acordurile de nonă sînt frecvente, iar dispunerea vocilor lasă să se întrevadă gîndirea contrapunctică. Luciditatea care-l caracterizează operează și în jalonarea ideilor muzicale, în succesiunea frazelor, extrem de clar conduse, ceea ce se repercutează pozitiv asupra efectului sonor final. Muzica sa este luminoasă, plăcută, fără veleități inovatoare, etalînd bun simț și fantezie.

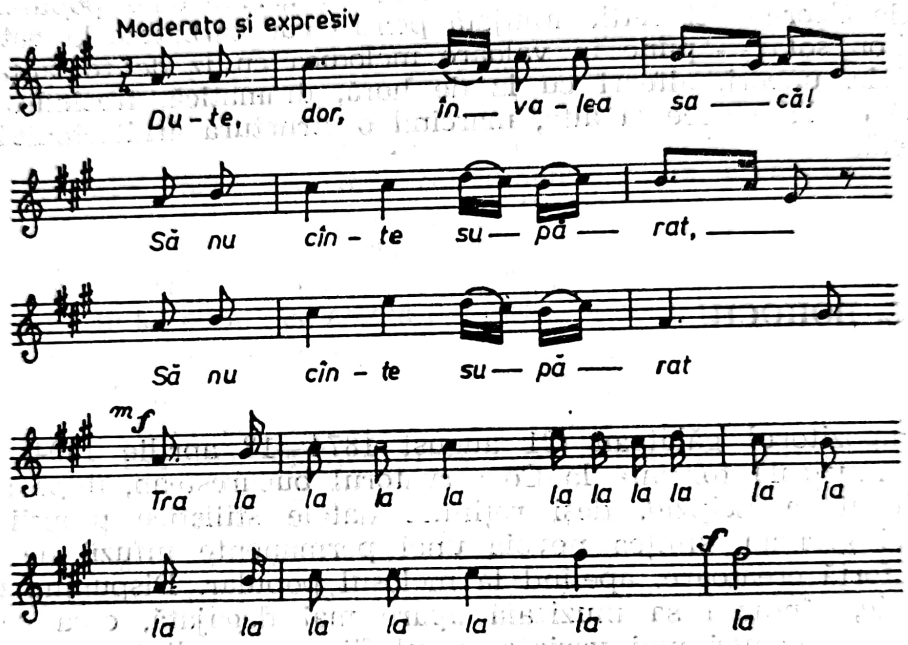
Plîngerea țării este una dintre paginile sale cele mai izbutite, degajînd un profund sentiment de tristețe față de jalea care s-a abătut iarăși asupra teritoriului patriei, nu atît din cauza străinilor, cît a hainilor care o sugrumă, care-i calcă în „picioare florile“ ... Întrebîndu-se „cui i-o fi milă de ea și cine o va scăpa?“, autorul încheie mobilizator, adresînd chemarea de a salva țara de izme, de rele ... Compozitorul apelează în acest cor alternativ — la cinci voci (trei bărbătești) și patru voci —, subintitulat „doină“, la măsura caracteristică horei, 6/8, introducînd, spre final, un citat din *Deșteaptă-te, române,* ceea ce face ca, în ansamblu, să se vehiculeze un fond eterogen ca stil. Evident, termenul „doină“ nu e acoperit de muzică. E adevărat însă că indicațiile de tempo de pe parcurs, bogate și utile, ca „rărind mult“, conduc spre imprimarea unei mișcări de tip rubato. Sînt și indicații de expresie „... cu pasiune și reținut“, „mai simțit și mai dureros“ ... Melodios, cursiv, corul e conceput ca o amplă frescă ternară, după o stretta ce conduce spre finalul eroic, axat pe *Deșteaptă-te, române,* în minor, încheind luminos, în sonorități majore.

Corul bărbătesc la patru voci *Cîntarea,* aranjat de E. Mezzetti e un vibrant imn închinat muzicii, căci „Cîntarea e un dar divin“ ... Aranjează și *Hora Dobrogei* a lui Spacovici, punînd în relief tematica muzicală densă de sorginte populară.

Prelucrările corale, pornind de la cîntecul popular, sînt acreditate și de el, acestea fixîndu-l mai ferm în frontul celor care postulau ideea muzicii naționale. Fără pretenția de a descoperi sensuri sau zone noi în acest domeniu, E. Mezzetti a mers pe linia croită de G. Musicescu, fiind însă atent și la sugestiile oferite de G. Dima și I. Mureșianu. Prelucrările sale sînt tot miniaturi, fără desfășurări, în care caută o mai eficientă realizare sonoră, prin piloni armonici, prin plasările vocilor într-un registru cît mai adecvat. *Floarea din pîrleaz* este portretul

satiric al fetei ursuze, frumoasă foc, dar încăpățînată . . . Structura strofică, după o scurtă introducere, în relativa majoră, e susținută de o melodie jucăușă, pregnantă, moldovenească, preluată parcă după modelul celor rulate de G. Musicescu, avînd o structură modală de tip minor cu treapta a VI-a mobilă.

Configurația variațională o oferă *Du-te, dor . . .* ce are o amprentă țărănească, cu o infuzie de prospețime, conducînd firul melodic, din aproape în aproape, pe același traseu tematic, ajungînd finalmente să imprime întregului două tente diferențiate prin mers molcom și apoi prin mers vioi. De fapt, este sugerată aici opoziția rubato-giusto, în cel mai cristalin mod minor eolic. Iată ipostazele melodice ale acestui model:



E. Mezzetti deconspiră prin subtitlu, sursa transilvăneană a unor cîntece populare: *Măi Gheorghiță, Lele-a dracului mai ești, Vai, mîndruțo, dragi ne-avem . . .* În cazul primului dintre acestea, e vorba de o variantă dezvoltată melodic a cunoscutului *Răsai lună*, prelucrat de G. Musicescu. Secțiunea secundă este însă axată pe o cantilenă diatonică ce prezintă un desen sinuos, ce în final va realiza o cadență frigică. Corurile *Vai mîndruțo, dragi ne-avem, Știi tu, mîndro* sînt preluate ad libitum de la G. Dima.

Prelucrarea aceluiași cîntec pe care l-a valorificat un alt compozitor nu e cea mai fericită modalitate componistică, mai ales cînd tezaurul folcloric e atît de bogat, ca cel românesc. O sumedenie de melodii, de cîntece datorate fanteziei populare sau chiar culte, bunăoară de Flechtenmacher, au fost preluate de mulți compozitori, uitînd să mai specifice autorul. Una e însă cînd acestea sînt folosite într-o uvertură sau într-o baladă vocal-simfonică și alta e situația cînd se limitează

totul la armonizarea unei teme, într-un cor, preluîndu-se uneori şi înlănţuirile armonice. Plagiatul, căci aceasta e denumirea corectă a procedeului, nu e altceva decît apanajul absenţei fanteziei.

Pe de altă parte, migrarea unor teme, cîntece, de la un autor la altul, echivalează cu un împrumut menit să demonstreze unitatea frontului comun, mai ales în cazul unor situaţii cînd artiştii activau în condiţii politice ce-i dezbinau teritorial, prin intermediul creaţiei, ei îşi afirmau, astfel, unitatea. Dar să revenim. *Lele-a dracului mai eşti* pare conceput tot în spiritul stilului compozitorului transilvănean G. Dima, avînd o antrenată desfăşurare polifonică, cu imitaţii şi transgresiuni tematice de la o voce la alta.

O altă prelucrare pe care o avea şi G. Dima este *Ce te legeni, codrule*, versuri M. Eminescu — dată ca „. . .melodie populară" culeasă de George Scheletti, aranjată pentru cor bărbătesc la patru voci şi bariton solo — pune în valoare melodica cu iz de romanţă, stilul recitativic, uneori, alteori cu iz de horă, dramatică, trecînd-o cu siguranţă de la o voce la alta, marcînd o structură arhitectonică foarte complexă.

IOAN C. BOHOCIU

Compozitorul gălăţean (21 august 1874—13 aprilie 1904), cu instrucţia muzicală formată la Conservatorul bucureştean, după care s-a perfecţionat la Leipzig, deşi reţinuse datele stilistice proprii academismului german, simţea nevoia unei permanente infuzii de prospeţime şi forţă creatoare, apelînd la melosul popular. Dispunînd de aparat tehnic, gîndirea sa muzicală apare mai degajată, ceea ce îl îndreaptă spre genuri mai variate, corul fiind unul dintre acestea, probabil nu cel de primă linie. I. Bohociu era un polifonist, prin zestrea cunoştinţelor acumulate, pe care le valorifică cu destulă siguranţă. Spirit romantic, compozitorul a eşuat în afirmarea personalităţii sale, mediul nu prea prielnic în care a activat i-a zăgăzuit elanul, plafonîndu-l. Glasul său firav n-a fost decît parţial auzit, iar resemnarea în care s-a complăcut l-a defavorizat de un aport substanţial în frontul muzicii româneşti.

I. Bohociu a compus o serie de coruri, laice şi religioase, prelucrînd sau nu cîntece populare, ancorîndu-şi fantezia în universul poetic al mediului românesc, în lirica scriitorilor ce-şi declarau aderiunea la acesta, cu stăruitoare reveniri la versurile sferei sămănătoriste-poporaniste. A abordat şi cîntecul patriotic în prelucrări: *Hora Unirii*, chiar şi melodia franceză *Biruitorii*, a compus şi el muzica la versurile poeziei lui V. Alecsandri *Latina gintă*, a creat *Imnul liceului Alecsandri*.

Corurile de inventivitate proprie nu sînt prea numeroase și nici suficient de individualizate, pentru a se fi înscris în circuitul repertorial, deși nu sînt lipsite de reale calități. *Cântec de sirenă* (1904), versuri de M. Eminescu, are o factură polifonică, imitativă, de rezonanță renascentistă. Mai personal e însă *Cîntec de primăvară,* versuri G. Tutoveanu, monopartit, strofic, cu o subtilă transgresare a temei în final, la subdominantă. Pe versuri de M. Eminescu a compus *Cîntec de sirenă*, cor la patru voci, cu încărcătură contrapunctică, nu prea desfășurat. *Străinul* e un cor de J. R. Simionescu, armonizat și prelucrat de I. Bohociu, pe versuri de Al. Sihleanu, avînd un mers greoi, în ciuda tempoului de horă. Ca un vals lent, melancolic este *Sylva,* cor bărbătesc, cu o structură armonică, dar fără relief. Tot prelucrarea unei melodii de autor, nefiind însă nominalizat, e și *Vino-n codru,* versuri M. Eminescu, extrem de stufos și alambicat pus în pagină, prin fragmentări motivice și planuri polifonice, al cărui efect nu pare altul decît o complexitate voită ce însă nu se acoperă în plan estetic. De altfel, stilul lui I. C. Bohociu e tentat să implice multe procedee, să aglomereze scriitura, astfel încît să o complice, în detrimentul limpezimii sonore. Poate cea mai concludentă piesă corală din această categorie este *Rotunjoare foi de plop* (1908), pe versuri de G. Tutoveanu, cu ecouri folclorice. Densitatea melismatică și permanenta fluctuație a unor trepte compromit, în bună măsură, expresivitatea, în ciuda unei tehnici corale ce atestă explorări sonore.

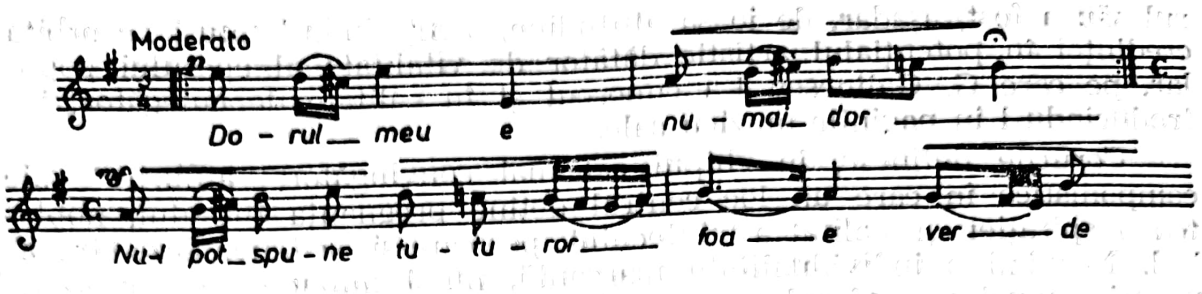
Cîntecele populare pe care le prelucrează și armonizează par să reprezinte zestrea cea mai de preț a creației corale, demonstrînd grija pentru a nu știrbi cumva suavitatea firului melodic și, concomitent, pentru a nu deturna, printr-o improprie tratare, expresia sa frustă. Corul mixt *Fa, Ileano,* cu tempo de horă, compus la Leipzig în 1903, e croit pe o melodie moldovenească, de construcție strofică, învesmîntată omofon, schițîndu-i-se o contramelodie încredințată basilor. Este interesant de observat că această piesă de dragoste este astfel concepută încît se creează aparența că toate vocile au un asemenea traseu încît ar fi îndreptățite să se considere în prim-plan. Realitatea e că tenorului i se încredințează, la început, conductul tematic, după care, în fraza secundă survin elemente dezvoltătoare care-i diminuează importanța.

În *Frăsina,* cor mixt ce are la bază un alt cîntec popular din Moldova, compus tot la Leipzig în 1903, se recurge la „gama veche". Piesa e deci realizată cînd compozitorul scria despre „tonalitățile arhaice" în *Gazeta artelor* (I, 25, 1 iunie 1903, p. 3), remarcîndu-le prezența în graiul muzicii populare românești. Într-adevăr, acest cor, în două secțiuni, supune în prima o temă la tenori, într-un mod major de *do,* avînd în celelalte voci armonizări ce afectează urcător treapta a IV-a și, coborîtor, treapta a VII-a. În secțiunea a doua, modul omonim minor e pasager, cu treapta a II-a coborîtă și labile treptele VI și VII. Măiestria contrapunctică e chemată aici să realizeze o unduitoare mișcare a vocilor prin prelucrarea elementelor tematice de

la tenor de către altiste și soprane. Dar și aici se creează acea senzație că, de fapt, elementele tematice sinonime se difuzează concomitent la mai multe voci, îmbogățind expresia și substanța muzicală de ansamblu.

Atît în *Pădurícea-i verde* cît și în *Cîntă puiul cucului,* versiuni pentru cor mixt și bărbătesc la patru voci, I. C. Bohociu demonstrează că dispune de procedee variate de tratare vocală, etalînd o gîndire armonică suplă, în care apar și septime pe treapta a VII-a, ca și o perpetuă mișcare a vocilor pentru a dinamiza fluxul sonor. Reversul care nu se poate evita este că discursul devine suprasolicitat, abundînd ruladele melismatice și chiar pasajele dificile. Spre deosebire de T. Teodorescu, pentru care simplitatea expresiei era suverană prin reliefarea melodiei, I. C. Bohociu alege calea diametral opusă, caută culoarea, bogăția nuanțelor ei, prin artificii tehnice care adeseori înăbușă pregnanța tematică, difuzînd-o în spațiu prin numeroase dislocări contrapunctice.

Dorul, cîntat în nuanțe îndurerate în *Printre miriști,* cor mixt, pe versuri de G. Tutoveanu, are la bază o melodie luată de la un oarecare Bunescu (1906). Lirismul e subliniat de frecventele înfloriturî în șaisprezecimi ce glisează de la o voce la alta, într-o împletire subtilă a vocilor, gîndite ca entități cît mai detașate, mai individualizate. De aici rezultă înălțarea cantabilității la principiu suprem de compoziție. Structura strofică e menționată ca și mulțimea indicațiilor de nuanțe, ceea ce pledează în favoarea muzicalității lui I. C. Bohociu. În cazul de față, tehnica e subordonată trăirii și sensibilității, neieșind în relief. Este curios cum aceste coruri, ce degajă parfum românesc, nu au spontaneitatea expresiei detectată la alți autori. Motivul nu este altul decît folosirea procedeelor prea evident desprinse din ansamblul muzicii germane, desigur, profesioniste, academice, nepotrivite desenelor melodice ale cîntecului românesc. Ca atare, numai parțial această tehnică e operativă, cu consecințe aproximative. În *Fa, Ileano,* prelucrează un cîntec popular din Moldova, o variantă a celui făcut celebru de G. Musicescu. I. Bohociu recurge la tempoul de horă, la două fraze cantabile, încadrîndu-le într-o derulare strofică. Corul are o sonoritate plăcută, predilect omofonă, deși basul încearcă dinamizarea facturii. Uneori însă se pot ivi și excepții ca, spre exemplu, corul mixt *Dorul meu,* compus la Galați în 1909, despre melodia căruia autorul precizează că e „în game vechi de biserică". Este un mod minor de *mi,* avînd pe parcurs următoarele alterații: treapta a II-a coborîtă, a V-a coborîtă, a VI-a urcată. Cromatizarea conferă labilitate, echivalînd cu bogăția sonorității ce capătă noi și noi culori. Cîntecul are o sobrietate, în ciuda cadenței primei fraze. Și aici, melodia e alcătuită parcă prin procedeul colajului, căci fiecare măsură conține un motiv pregnant, al treilea dezvoltîndu-l prin variațiune pe al doilea... Apoi, mersul treptat descendent al motivului inițial se regăsește în măsura a doua, inversat chiar de la început. Și motivul din măsura a patra urmează traseul descendent al primului, evident transpus, augumentat ritmic și înflorit *(Si-la-sol).*



Unitatea tematică apare astfel omniprezentă. În plus, se remarcă mutația metrică prin 3/4 și 4/4, ca și relația acordică de dominantă, urmată de treapta a șaptea naturală. Frumuseții, nostalgiei muzicii i se asociază și versurile populare: „Dorul meu e numai dor / Nu-l pot spune tuturor, foaie verde...", completînd imaginea acestei bijuterii a muzicii corale românești.

Cînd un compozitor reușește să surprindă pe portative o asemenea mirifică lume sonoră, înseamnă că a avut ceva de comunicat și, mai ales, a deținut și mijloacele necesare, ceea ce nu e deloc lipsit de importanță.

GAVRIIL GALINESCU

Un alt compozitor, pe nedrept uitat, este Gavriil Galinescu (15 decembrie 1883 — 10 iulie 1960), care prezintă cîteva asemănări cu I. C. Bohociu, căci a studiat la Conservatorul din București și la Leipzig, după care a activat ca profesor la București, Buzău, Iași, Cernăuți, retrăgîndu-se apoi în satul natal, Hangu, jud. Neamț. De la profesorii săi Kiriac, Castaldi, a primit o formație muzicală solidă, desăvîrșită cu somități ca Max Reger (compoziție), H. Sitt (dirijat), A. Schering, H. Riemann... Ceea ce e curios, privește valurile succesive ce l-au purtat la studii, inclusiv cînd avea aproape 50 ani, la Viena, pentru a desluși tainele etnografiei muzicale cu Egon Wellesz[31].

Compune în domeniul simfonic, cameral și, mai ales, coral, orizontul său ancorîndu-se, după tatonări impulsionate de resuscitarea romantismului muzical, în perimetrul indicat de cîntecul românesc, pentru care pasiunea moștenită din străbuni, ca și partiturile lui Kiriac au fost determinante. Nici G. Galinescu n-a avut norocul să trăiască într-un mediu muzical profesionist, care să-l țină în contact cu evoluția muzicii, ceea ce s-a manifestat negativ asupra personalității sale, care nu a escaladat zonele superioare ale profesionalismului, resemnîndu-se, încadrîndu-se ambianței provinciale în care a trăit. Zbo-

[31] Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit., p. 208—209.

rul său a fost, aşadar, de joasă altitudine, menţinîndu-l totuşi pe orbita credinţei în potenţialul artistic dătător de vitalitate al eposului popular, pe care G. Galinescu l-a cunoscut şi în calitate de culegător, introducîndu-l în paginile muzicii sale.

Corurile definesc, în chipul cel mai convingător, atuurile sale componistice în care un loc central deţine pregnanţa tuşeului, noblețea inspiraţiei şi calitatea cîntecului pe care-şi sedimentează travaliul. Neavînd o individualitate marcantă, nu-şi impune nici amprenta proprie, muzica sa înrolîndu-se, fără relief, în torentul prelucrărilor corale, mulţumindu-se cu ideea că este comparabilă, că are o ţinută profesională, că etalează imagini limpezi şi planuri retuşate cu siguranţă. În plus, a ştiut alege şi proiecta o tematică poetică de aleasă ţinută, demnă de patria *Mioriţei*, cu o revigorantă policromie a sensibilităţii şi trăirii săteanului care se exprimă prin limbă şi metafore ce atestă vechime, avînd o uriaşă disponibilitate sufletească, în care excelează sentimentul iubirii, al conexiunii omului cu natura, cu ogorul, în cele mai neaşteptate ipostaze ale muncii.

Înscriindu-se în axa tradiţiei lui Musicescu şi Kiriac, G. Galinescu realizează o sinteză a stilului coral, absorbind atributele modale, căutîndu-le adeseori în cele mai neaşteptate locuri, pentru a conferi culoare, farmec pitoresc şi rustic. Deşi asimilase secretele contrapunctului german, compozitorul moldovean nu l-a aflat, în creaţia corală, la discreţia sa; spre deosebire de I. C. Bohociu, l-a evitat şi, odată cu aceasta, a evitat patima academismului. Astfel, muzica lui G. Galinescu e spontană, directă, autentică şi foarte plăcută. Nu găsim aici nimic excesiv, nici chiar culoarea locală, totul apărînd echilibrat, servit în dozele cele mai cumpătate.

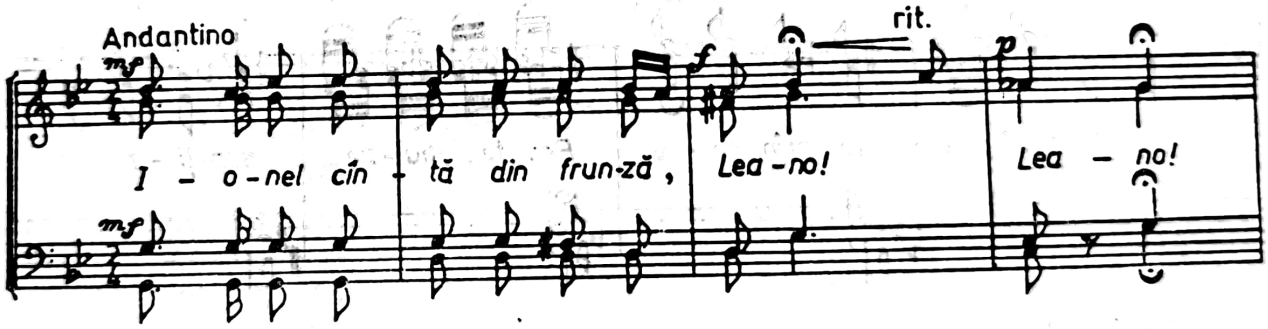
G. Galinescu a scris piese corale pentru voci bărbăteşti, pentru ansamblu mixt, pentru voci egale. În prima fază e receptiv la prelucrări, adoptînd principiul strofic, idealizînd citatul. Într-o fază mai tîrzie, e interesat de structurile corale complexe, în care metoda juxtapunerii devine suverană.

Prelucrările sînt reunite sub titluri echivoce, criteriul de alcătuire fiind labil, fie după tipul ansamblului coral *(10 coruri populare pentru cor mixt, 12 coruri populare româneşti pentru 4 voci bărbăteşti)*, fie după profilul tematic — *Cîntece de veselie, Anacreontice* ... Frecvent apare indicaţia „populare", ceea ce înseamnă că respectivele piese sînt prelucrări şi armonizări ale unor cîntece şi jocuri împrumutate din creaţia orală.

Judecînd după partiturile corale, nu numai numeroase, dar şi de autentică vigoare artistică, G. Galinescu a avut intuiţia să surprindă cu subtilitate nuanţa tonală a respectivului cîntec. Bănuim că din vremea cînd era dirijor al Societăţii *Doina* din Bucureşti (1906—1910), datează o serie de coruri-prelucrări, unele căpătînd o largă popularizare. Este însă cert că G. Galinescu a fost nu numai un desăvîrşit imitator, reuşind să asimileze arsenalul tehnic al antecesorilor ca şi al contemporanilor săi, în materie corală, dar să şi deschidă cîteva fe-

restre spre viitor. Din păcate creația sa, deși nu e cu nimic mai prejos ștachetei timpului, este astăzi o entitate uitată, în ciuda pitorescului imaginilor, gingășiei și lirismului expresiei, pe cît de frustă, pe atît de densă și emoționantă.

Ilustrative pentru valoarea artistică sînt cele *12 coruri populare românești* pentru 4 voci bărbătești, ce debutează cu *Foileană grîu mărunt*, sau, simplu, *Grîu mărunt*, cum mai e cunoscută, avînd o sonoritate masivă, vehiculînd litania celui pătimit care trece în revistă zilele săptămînii în care s-a născut, botezat, însurat și, cea care-i prilejuiește aleanul, căci a plecat la oaste... Mersul izoritmic al vocilor urmărește firul vocii tenorilor primi care derulează o melodie octaviantă, numai în mers treptat, trecînd din *Si bemol major* în *sol minor*, prin acorduri statice, cu pedale de treapta întîi, prelungite cu cadențe plagale ce comportă asociații cu cîntarea de strană. Dacă structura strofică e caracteristică aici, în *Leana* apare procedeul opunerii contrastante a mișcărilor *Andante* și *Allegro*, a caracterului reflexiv, epic și al celui animat, plin de elan, pentru a zugrăvi sentimentul dragostei lui Ionel pentru Mărioara. *Leana* e un idiom de încheiere ce apare la capătul fiecărui vers. Planul modal e și aici *Si bemol major — sol minor*, numai că ultima cadență propune o soluție neașteptată, de un bun efect, coborîrea treptei secunde, obținîndu-se o inedită culoare frigică și o înlănțuire armonică plagală.

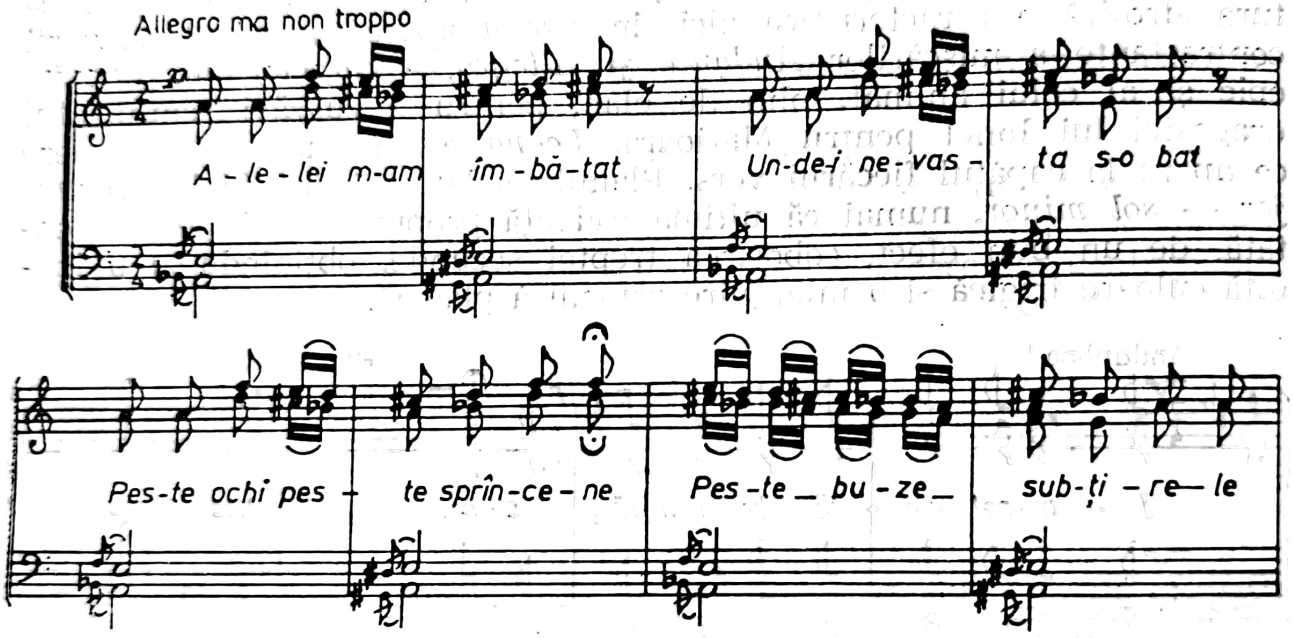


De fapt, G. Galinescu recurge la o subtilitate armonică, transgresînd întregul eșafodaj, care fusese tonal, spre cel modal, adăugat în ultima măsură, cu sensul de a amplifica intensitatea sentimentului iubirii prin speranță, îndoială, resemnare. Exprimarea metaforică *Leano*, e subliniată de muzică într-o formulare evazivă.

Și în corul *Frunză verde și-o nuea*, opoziția, *Andante sostenuto — Allegro* e folosită, deși versurile nu o justifică. Muzica e concepută cuplet-refren, modificîndu-se nu numai tempoul ci și metrul ternar, cu binar, deci, însuși caracterul meditativ și dinamic, jucăuș. Cu toate acestea, diferența de atmosferă, în corurile de acest tip ale lui G. Galinescu nu e atît de tranșantă, atît de netă ca, bunăoară, în corurile lui I. Mureșianu și, mai ales, I. Vidu, unde doina e net diferențiată față de joc.

Lui G. Galinescu îi revine rolul de a reitera influența orientală în muzica românească, în spiritul cîntecelor lui A. Pann. Adeseori, caracterul surîzător de care respiră muzica sa se obține și prin pre-

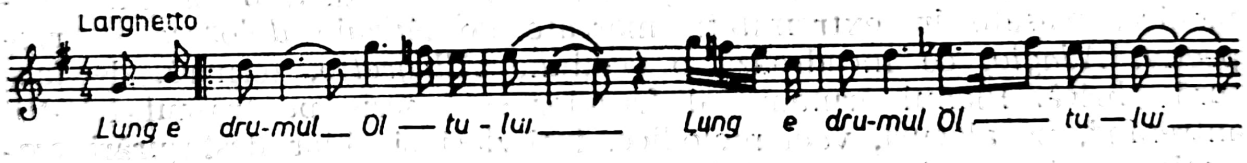
luarea unor idiomuri sonore de configurație turco-arabă, omologate în constituția unor cîntece muntenești ori moldovenești. Un asemenea exemplu îl oferă *Alelei m-am îmbătat,* cu o introducere pentru ambianță prin pedale de cvinte atacate cu apogiaturi superioare și apoi inferioare. Corul are o clară formă strofică tripartită, secțiunea primă etalînd o melopee orientalizată, melismatică, avînd în cadență și secunda mărită. Secțiunea mediană are caracter de joc, de strigătură (recitativ), cu răsturnări de acorduri de septimă (în secțiunea a treia). Modalismul e progresiv, omniprezent și antrenează scara *la* cu treptele a II-a coborîtă și a III-a urcată (a IV-a urcată și a VII-a urcată, acestea numai uneori, în apogierile acordului *la-mi*). Tema e interesantă (prima frază identificîndu-se și într-o cunoscută învîrtită din Transilvania).



Melismele de rezonanță orientală cu profil de cascadă în sens descendent se infiltrează și în liantul melodic al corului *Trecui valea,* tot de dragoste, avînd două fraze cu caracter burlesc, jucăuș, direcționate pe axa tonală major *(sol)* — minor *(mi).* Tempoul de horă lungă e imprimat corului *La moară la Făgădău,* ce după titlu ar părea să indice sursa transilvăneană. Începutul trimite memoria spre *Răsai lună* de Musicescu, dar imediat asociațiile nu se mai justifică. Configurația tematică e compusă dintr-un antecedent cu o desfășurare pregnantă, mai reținută și un consecvent cu caracter vioi, aducînd o desfășurare precipitată, de data aceasta nu pe cuvinte, ci pe formule de completare: „Tra, la, la . . .". Vor fi prezente în toate frazele, inclusiv ale celei de a doua secțiuni. Un alt aspect interesant e legat de armonizarea complexă, cu predominate relații plagale, uneori deghizate, căci tonalitățile sînt asaltate cu note melodice, sensibile. Curba tonală merge de la *fa minor* spre *La bemol major,* evitîndu-i-se tonica în stare directă, iar cînd apare, este cu terța coborîtă *(do bemol),* un frigic spre dominantă. Corul se va încheia însă în *fa minor.* Tot o horă

e și *Ciobănaș de la miori*. Balansare modală există și în *Frunză verde de-alior*, cor miniatural, monopartit.

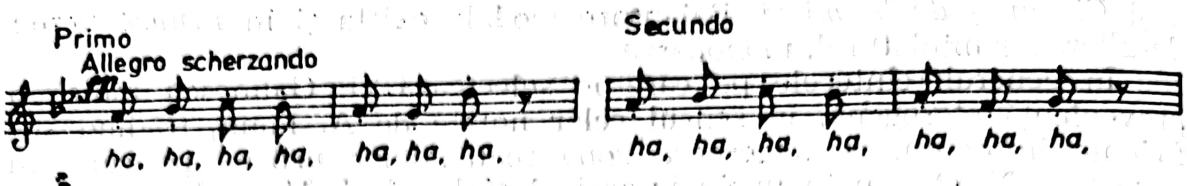
În general, cîntecele pe care le selectează G. Galinescu indică o proveniență eterogenă, în sensul celor notate de A. Pann, trădînd suficiente inflexiuni ce sugerează zona mahalalelor urbane pe care va miza și I. N. Otescu în unele lucrări. Astfel e *Măi, Marando*, cu o melodică articulată în trei fraze nonrepetitive, pe un fundal ritmico-armonic cu tentă de ostinato, sugerînd un parcurs dinamic față de desfășurarea lină de la început. Curios, începutul temei pare înrudit cu cîntecul *M-a făcut mama oltean*. Procedeul fundalului ritmico-armonic dinamic constant e propriu și corului *Foaie verde dediței*, ce vehiculează versuri de iubire, iarăși trădînd proveniența transilvăneană, evidențiind o cantilenă purtată de vocile înalte, în terțe paralele, fără salturi, ceea ce-i conferă o deosebită accesibilitate. Acest cor a fost foarte popular. Compozitorul recurge la antifonie, soliștii alternează cu corul. Cu solist (tenor) și cor e și piesa *Linișor*, deosebindu-se de precedentele prin amploare. Versurile, de o admirabilă forță poetică, de dor și dragoste, trimit gîndul spre Oltenia. După o introducere corală *(Larghetto)*, solistul preia melodia doinită, fiind acompaniat de cor cu gura închisă, după care urmează un joc (period dublu), larg desfășurat *Allegro grazioso* în 2/4. Tema primei părți din vocea tenorului e polarizată de treptele principale ale lui *sol*, cu treapta a VII-a fluctuantă și cu a VI-a coborîtă. În mod deosebit se remarcă formula precadențială, de obîrșie instrumentală.



Cu solo bariton e *Bîr, oiță din poiană*, cunoscut; l-a preluat și C. Porumbescu în *Crai Nou*. Compozitorul preferă să simplifice lucrurile, pentru a pune melodia, cu cele două secțiuni ale ei, în relief. Corul e total subordonat, avînd rol de fundal. Modul cîntecului e foarte interesant: minor *(mi)* cu treptele a IV-a și a VI-a urcate.

Publicînd coruri în aranjamente pentru alte voci, s-ar fi putut crede că G. Galinescu include aceleași piese. Dar lucrurile nu sînt așa. În *10 coruri populare românești pentru 4 voci mixte*[32] apar cu totul alte piese, de asemenea prelucrări, unele mai desfășurate. Caracterul satiric, glumeț, brodat pe tema comodității nevestei, apare în *Foaie verde ș-o lalea*, strofic, cu două secțiuni, menținute în același tempo, *Allegro scherzando*. Prima, *Si bemol major-sol minor*, are caracter cantabil, etalînd formule cu iz oriental, ceea ce probează existența influenței orășenești, mai ales în cadrul frazelor, strigătură recto-tono și, în completare, formule specifice terminalelor unor jocuri, pe silabe ce ilustrează hohotul.

[32] Ca și precedentul volum, deja prezentat, volumul editat de Jean Feder, fiind tipărit la Leipzig de Oscar Brandsteter.



Simetria frazelor e clasică: 4+4/4+4. Un aspect inedit, a treia strofă e reluată într-o haină armonică mai bogată, deoarece primele două se intonează de către bărbaţi, la 3 voci, ultima de către cele 4 voci ale corului mixt, ceea ce aduce unele modificări în armonizare şi în ritmica unor partide.

Că aceste coruri sînt mai complexe, o demonstrează şi *Bat-o focul*, cor satiric, avînd trei idei melodice, juxtapuse, atribuindu-i-se fiecăreia 8 măsuri, numai că prima evidenţiază un contrast chiar între antecedent şi consecvent. Caracterul de joc este atributul tuturor frazelor, deşi între ele sînt foarte diferite. Nu vom insista asupra acestui aspect, căci nu e nou. Altul, în schimb, este şi priveşte desfăşurarea fiecărei strofe, într-un alt tempo, cu alte armonizări şi desene ritmice, realizîndu-se în ansamblu o expresivitate ce punctează mai multe stări. Prima oară *Andantino*, a doua, *Allegro vivo*, a treia oară se petrece departajarea primei fraze, în *Andante maestoso* şi a celorlalte două ce reimprimă tempoul *Allegro vivo*.

Marula e o miniatură cu conţinut liric, tot strofică, avînd o structură omogenă, clădită pe două fraze cursive conexate. *Afară-i lună* prezintă iarăşi o structură complexă, deoarece există două pînze armonice, plasate în extremităţi, marcate de *Adagio doloroso* şi, respectiv, *Adagio*, ce încadrează o secţiune *Allegretto*, ternară, de factură lirică. Planul armonic al frazelor se înscrie pe traseul I-V-VI, antrenînd, pe alocuri, voci melodice, întîrzieri şi chiar desfăşurări cromatice, mai rare în prelucrări. Curios, acordul final e pe tonică, dar în răsturnarea întîi, adus după o cadenţă plagală.

Două secţiuni ce parcurg acelaşi plan tonal *(mi minor-Sol major-mi minor)* se întîlnesc în corul *Mocănaşul*, portret glumeţ în spiritul unui joc. Compozitorul se îndreaptă adeseori spre melodiile dansurilor populare moldoveneşti. În *Ş-are măi!*, cor cu conţinut de dragoste, prilejuind iarăşi o notă de umor şi voie bună. În pofida complexităţii arhitectonice, tonalitatea *sol minor* predomină, alternînd cu relativa majoră — *Si bemol*, conexînd secţiunile

a	*b*	*c*	*d*	*c*	*d*
sol	*sol*	*sol*	*Si bemol-sol*	*Si bemol-sol*	

De menţionat că elementele tematice *a b c* au captat şi interesul lui G. Enescu, care le-a introdus în *Poema Română*.

O soluţie nouă propune G. Galinescu în corul *Ciobănaşul*, care are două secţiuni tematice după alternanţa cîntec şi joc, ambele în *Si bemol major*, tonalitate se pare preferată. Pînă aici nimic deosebit. Fiind strofic, prima oară corul e scris pentru 4 voci feminine, deci, divizat, ceea ce se justifică prin conţinut: „Foaie verde arţăraş / Am iubit un ciobănaş . . .“. A doua oară, corul e susţinut de 4 voci bărbă-

teşti, potrivit textului: „Foaie verde peliniță / Am iubit o păstoriță . . .". Antifonia aceasta nu ar fi nici ea nouă. Abia acum ineditul intervine, vocile masculine neputînd întona melodia jocului, compozitorul apelează la soliști care fluieră. Şi ansamblul vocilor de bărbați punctează acordul prin prima optime a măsurii tot prin fluierat. Finalul e realizat de vocile grave, cele feminine conturînd un fundal armonic, bine marcat ritmic prin pătrime, pauză şi două şaisprezecimi — pauză. Efectul e, fără îndoială, captivant.

Largă respirație dar şi dificultăți tehnice se găsesc în *Biru-mi dau*, cor la 5 voci (başii în divisi), vehiculînd o tematică de dragoste, de tipul *Arde-mă, frige-mă*, numai că aici cel care se joacă cu sentimentele sale, riscînd, este bărbatul. Piesa e amplă, favorizînd alternarea a trei secțiuni *a b c*; prima, ritmico-armonică *Allegro vivo*, în timp ce, în celelalte două, *Allegretto*, se trasează de data asta cu cuvinte, cu sens explicit, liantele melodice foarte impulsive. Reluarea lor aduce modificări doar a treia oară, cînd în locul secțiunii *b-c* apare un episod nou, mai curînd ritmat decît melodizat, marcînd, prin dinamism, nepăsarea eroului pentru consecințele ce survin în urma libertății ce şi-o asumă.

Somn îi maică face din nou dovada fanteziei lui G. Galinescu căruia nu-i plac canoanele. Acest cor de iubire, văzut prin prisma unui cîntec de leagăn, e scris pentru soprană solo şi cor. Debutează cu solo ce, prin vocalize, desfăşoară o introducere figurativă pe traseul armonic. Corul mut, în valori largi, realizează o pînză densă, bogată în armonice, deoarece vocile sînt divizate (6). Solista expune apoi un liant melodic de configurație recitativă, cumulată cu formule neregulate (triolete în cadență). Corul reia apoi, la cinci voci, liantul melodic al solistei.

Stroficitatea e suverană şi aici, doar că în final se reiau măsurile introductive, inclusiv vocalizele solistei, stabilindu-se un arc unitar. În fine, *Sus, opincă* e un cor mai simplu, în sensul că sentimentul de siguranță, mîndrie, demnitate se cristalizează în decursul unei stroficități ce include două idei muzicale cu profil de joc, fără a avea relief şi a se impune. Traseul tonal e simetric, pornind de la *Re major* la *Sol major* şi de la *Sol major* la *Re*. Există în această piesă un ax tematic ce are rol cimentator şi apare chiar la început. Evident, un indiciu timid al unui travaliu mai mult ipotetic.

G. Galinescu, la fel ca şi ceilalți compozitori pentru care prelucrarea este metoda curentă de a compune, se oprește la modalitatea citării unui model selecționat şi adoptat, oferindu-l, in extenso uneori, cu minime ajustări. Cînd versurile nu erau ale respectivului cîntec şi depăşeau spațiul unei perioade muzicale, compozitorii recurgeau la lipirea unui alt cîntec sau a altor cîntece, care convin primului desen prin caracter sau chiar prin contrast. În acest fel însă metoda nu se schimbă, este aceeaşi, a expunerii prin conexare, prin juxtapunere. Odată închegat edificiul sonor pe baza citatului sau al cumulului de citate, se realizează structura strofică ce poate fi repetată dacă alte versuri o cer.

Expunerea, ca metodă de compoziție, atît de proprie prelucrărilor, dar și cîntecelor patriotice școlare, într-un cuvînt miniaturilor, nu oferă compozitorului posibilitatea aprofundării unui sentiment, a unei trăiri, deoarece principiile elaborative nu intră în constituția acestui proces ce merge doar pe orizontală. În consecință, repetările, cînd sînt necesare, se fac prin înnoirea textului poetic și numai parțial, a muzicii. În acest fel, muzica prevăzută în asemenea compoziții de tip miniatural cu caracter static apare prea rigid fixată, odată pentru totdeauna, în anumite tipare. S-ar putea ca multe din motivele corurilor să conțină un puternic potențial simfonic, dar el nu a fost valorificat, principiul enunțiativ nepermițînd altceva.

Metoda e însă conformă orizontului și temperamentului lui G. Galinescu, ceea ce se confirmă printr-o serie de alte volume cu prelucrări: *Doina, colecțiune de coruri populare românești, Floricica, 20 de coruri populare pentru cor mixt, Cîntece de veselie, Anacreontice*, iar mai tîrziu *Colinde și cîntece de stea, Coruri populare pe 2 voci*, 2 caiete, *Zece coruri populare pentru solo și cor la 2 voci, Cîntece populare pentru 3 voci alternative, Coruri populare pentru trei voci egale* . . .

În cele 2 caiete *Doina, colecțiune de coruri populare românești* pentru trei voci egale, G. Galinescu menține linia anterioară. Caietul prim se deschide cu *Doina* ce vehiculează celebrele versuri: „Doină, doină, cîntec dulce“ . . . pe o melodie veche moldovenească . . . Structura ei modală e menținută — *mi minor* cu treapta a IV-a urcată, iar în final cu treapta a II-a coborîtă, prin cromatizare însă, oferind o cadență frigică. Cele două fraze ale liantului melodic se circumscriu în cîte 7 măsuri. Fără să aibă un relief pronunțat, și nici o amprentă foarte distinctă, acest cor e interesant și prin desfășurarea vocilor acompaniatoare cărora compozitorul le dă trasee individualizate, apelînd pentru aceasta și la cromatizări.

Eu eram acela e un cor de dragoste, bipartit. *Cînd eram copil* se încadrează în tematica de cătănie, avînd în cele două secțiuni metri diferiți, ternar și binar. Amplu e corul *Sînt păstor*, avînd în prima instanță o mișcare lentă, cu trei idei muzicale *(ABC)*, încadrate într-un minor *(fa)* cu treptele a IV-a și a VI-a urcate, cu secundă mărită. În a doua instanță apare o ambianță veselă, avînd la bază jocul *Măi, ciobane de la oi*. Paradoxal, temele populare sînt frumoase și, totuși, corul nu se impune, probabil sînt prea multe idei muzicale care lasă impresia unei dislocări tematice.

Cîntecul de stea *Trei crai (sol minor)* e articulat pe o structură monolită, fixată în două perioade a cîte 7 măsuri. Asimetrie în grupajul frazelor (4+3+4) se remarcă în corul *Militar*. De dragoste e tematica în piesa *Ionel*, în *fa diez minor*, period simplu. *Sus, opincă*, altul decît cel prezentat anterior, e conceput variațional. Solistul și ansamblul mixt apar în *La casa cu trestioară*, de factură lirică, în *sol minor*, cu treapta a II-a urcată. Ultimul cor e prelucrarea imnului *Deșteaptă-te, române*.

Și în caietul al doilea se întîlnesc cîteva coruri cu conținut patriotic, alături de prelucrări: *Hora unirii, Pe malul Siretului, Of, și iar of, Lino,*

Leano, Dediţel, Busuiocul, Frate peline, Ilenuţă, Murguleţ, căluţul meu și *Cîntec basarabean*. Interesant că în *Busuiocul* compozitorul recurge la corul mixt, adăugîndu-i două voci bărbăteşti, care intervin începînd cu strofa a doua, conferind jocului, pentru că acesta e caracterul acestei piese de nuntă, un caracter aparte, antrenant, cu elemente tematice înscrise pe axul *a b c d*, fără a fi contrastante.

Anacreontice e titlul unui volum de 10 coruri de veselie, pentru 4 voci bărbăteşti. De la bun început se observă absenţa indicaţiei „populare", ceea ce înseamnă că sînt creaţii proprii. De obicei, ele nu diferă prea mult de prelucrări, adică ideile muzicale au aderenţe la cîntecele populare. G. Galinescu nu a putut şi nici n-a căutat să se îndepărteze de sursa inspiraţiei muzicii folclorice. Melodica are o valenţă deschisă spre romantism, construcţiile sînt mai complexe, iar scriitura încărcată, ajungînd uneori să fie chiar stufoasă.

Corul *Bea cîmpia ploi vărsate*, pe versuri de G. Coşbuc, liric, ternar, indică, din capul locului, extinderea cadrului sonor coral, fiind scris pentru voci bărbăteşti şi trianglu. *Dacă versurile mele* e suficient de ferm ca idei tematice, risipite cu prea multă dăruire *(A B C D)* pentru a susţine o imagine închegată. Pentru solo şi cor e *Cînd Arhanghelul sunînd*. Clarinet, trompetă şi trei voci bărbăteşti sînt solicitate în *Nu mai vin*. Tot pe versurile lui G. Coşbuc este compus şi corul *Traiul cînd ţi se urăşte*, pentru cor bărbătesc şi bariton solo, acesta apărînd doar în final, cu o ruladă descedentă şi cromatizată. Acest cor e extrem de mozaicat, cu cel puţin şase teme, primele patru expuse la început, restul mai tîrziu, avînd şi tempouri de mişcare ce pornesc de la *Commodo* şi sfîrşesc cu *Allegro furioso* ... Mai simplu şi mai clar e *Zeii beau nectaruri*. Progresii înrolate într-un flux variaţional se găsesc în *La pămînt cu talpa goală*. Dens, extins şi alambicat e corul *Sus pocalul plin de vin*, definitoriu pentru conţinutul burlesc al întregului ciclu anacreontic. *Ce au uscat, ce au cumplit*, conţine unele intenţii de dramatizare. Ultimul, *Ţie ne-nchinăm, stăpîne* e religios.

G. Galinescu este un compozitor de pagini corale valoroase, excelînd în prelucrări ale cîntecelor moldoveneşti. Nu are veleităţi, nu a reuşit să se autodepăşească pe măsura experienţei acumulate, dar a îndrăgit cîntecul şi jocul românesc, demonstrînd că virtuţiile sale artistice sînt nelimitate.

JUAREZ MOVILĂ

Muzicianul multilateral, Juarez Movilă, care a arătat, în ianuarie 1920, că o ţară se înalţă prin arta ei, avînd curajul să abordeze atitudinea oficialilor faţă de artă, nefiind de acord cu un confrate[33] care

[33] E vorba de articolul lui M. Costin: *Fie-vă milă de arta noastră!* În: *Muzica*, II, 2, decembrie 1919, p. 1.

implora: „Fie-vă milă de muzică, oameni mari ai Țării ...“ Pe această temă este impresionantă poziția lui J. Movilă: „Dacă am avea realmente *Oameni Mari*, n-ar fi nevoie ca cineva să implore milă pentru artă. Aceștia ar înțelege că au datoria mare, prima și sfîntă, de a se îngriji de arta și de activiști din orice ramură, nu din milă ci din conștiința clară că *în artă se oglindește sufletul unui popor*[34].

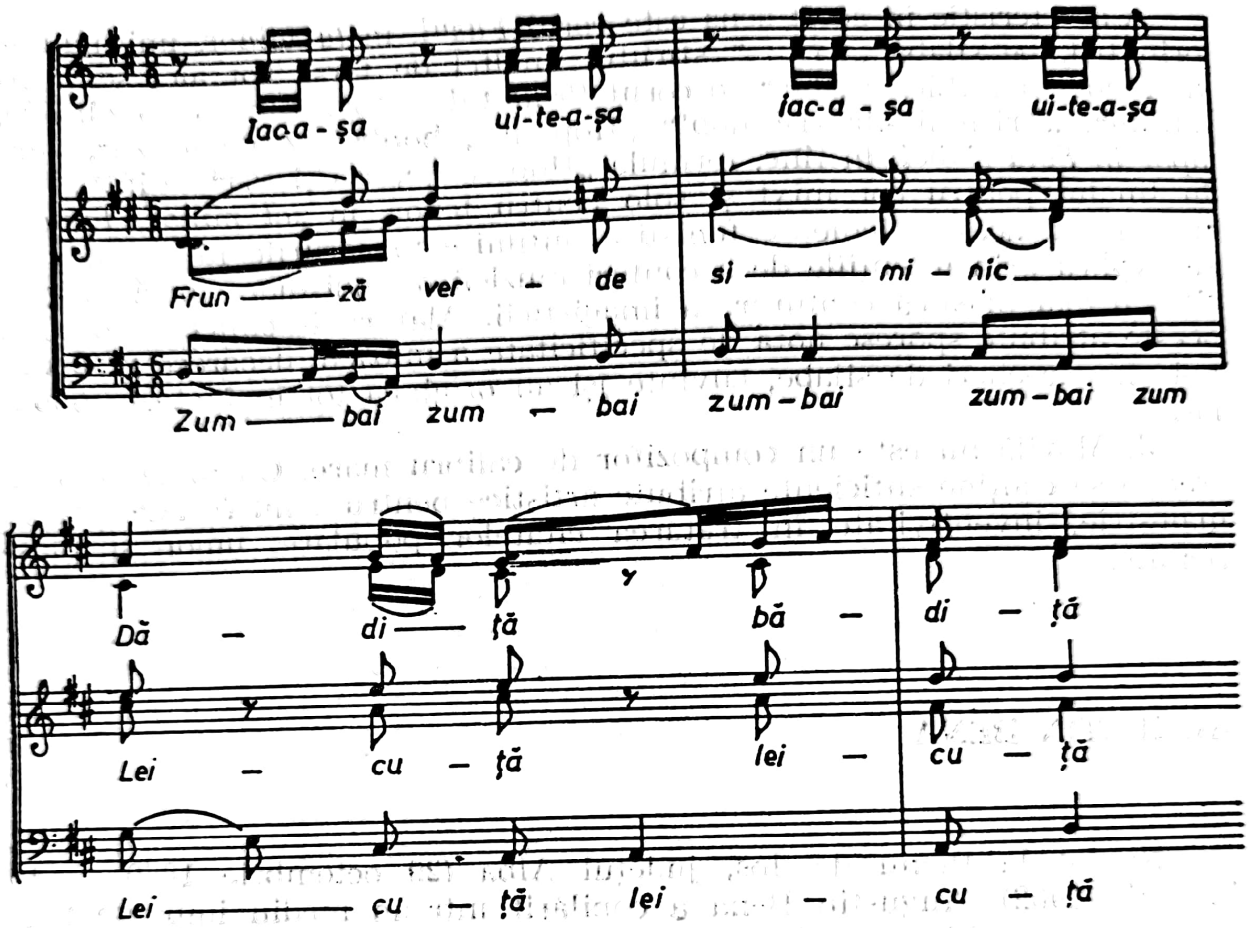
Acest crez l-a transpus și în creația sa corală, tratînd teme nemijlocit legate de viața poporului printr-o muzică de asemenea inspirată de modelele cîntecelor orale și, în acest plan, se găsesc numeroase elemente comune cu estetica lui D. G. Kiriac. Metoda adoptată în creație este prelucrarea unor cîntece, juxtapunerea, mai multora. Curios, J. Movilă nu manifestă discernămînt în selectarea citatelor sau, nu poate manifesta; oricum, este atras de cîntece foarte răspîndite. De regulă, nu își caută exemplarele pe care le valorifică în cătunele îndepărtate, nu vrea „florile rare ale cîmpului“, ci florile grădinilor, chiar cele mai des întîlnite. Din această cauză, unele din citatele folosite pot fi întîlnite și la alți compozitori. Bunăoară, *Lelea cu scurteica verde* e grefată pe o melodie din Moldova, inclusă și de G. Enescu în *Rapsodia Română* nr. 1. Cele mai multe citate le extrage din melodiile de joc, ceea ce explică verva, dinamismul, ambianța luminoasă.

O caracteristică a muzicii, a tematicii corurilor sale e atmosfera glumeață, nota de umor. El evită dramatismul, stările depresive, fiind predispus să surprindă aspectele tonice, reconfortante, veselia și buna dispoziție. Mai mult, nu agrează nici ancorarea în lumea sentimentelor; pentru J. Movilă pare tipică redarea factologică, axarea pe un element de viață, o entitate a realității. Înseși titlurile sînt concludente pentru adoptarea prelucrării ca modalitate componistică: *Murășanca, Hora mîndruței, Bătuta, Bea, părinte, Bate murgul, Brîuleț,ul, Strînsă, Sîrbușca, Chindia, Frunzuliță mărăcine, Fata babei, Hora fetițelor, Fusul, Leliță Ioană, Luna-n nor, Fîrna și Bocîrna, Brîul moldovenesc, Verde peliniță, Leicuță-fa.*

Uneori, piesele au o structură mai complexă, ca de exemplu *Lelea cu scurteică verde* ce începe rar, mișcarea următoare e mai activă, tema ce se prelucrează e de joc, chindia, pe un fundal ce aduce a zăngănit de cobză, ca spre final, tempoul să devină precipitat, sonoritățile se aglomerează, culminînd într-un iureș contaminant. În *Murășanca* se suprapun formule binare și ternare, cu intenția obținerii caracterului jocului transilvănean. Cromatismele apar în *Sîrbușca*, în *re minor*. Metrii alternativi de 3/8 și 5/8 intervin în *Bate murgul*. Ca formă, e interesantă prin simetria tripartită *Frunzuliță mărăcine*, pe o temă populară din Bujoreni-Vîlcea, cu imitații și efecte contrapunctice. Indiscutabil, în paginile lui J. Movilă se află momente de autentică forță artistică, avînd un pregnant specific. Frecvent se găsesc planuri vocale net individualizate ca în *Leicuță-fa!*, în care, pentru o mai bogată sonoritate, vocile înalte se divizează. Aici poate fi observată folosirea unor versuri, a unor cuvinte cu semnificație pur sonoră ce creează un efect anume. Astfel, cuvintele

[34] Movilă, J. *Oamenii mari și artele*. În: *Curierul Artelor*, I, 11, 15—25 ianuarie 1920.

„Iac-așa", „Uite-așa" se intonează la vocile femeiești, ca bașii să susțină o formulă ritmică pe cuvîntul „zum-bai", într-o manieră ostinato, pregătind fundalul pentru melodia propriu-zisă.



De observat, sînt aici trei straturi, trei etaje, diferențiate și ca text, ceea ce proiectează o bogată imagistică.

J. Movilă este compozitorul care a avut ideea și a perseverat în a susține împerecheri de silabe, cuvinte oarbe, fără un sens determinat, care, fiind inventate pe considerente pur sonore, onomatopeice, vehiculate ca interjecții, completări de versuri sau refrene, aduc o notă de inedit, contribuind la amplificarea plasticității. În acest plan, J. Movilă trebuie considerat drept un compozitor inovator pentru muzica românească, avînd, desigur, modele celebre în literatura muzicală universală, bunăoară pe Janequin. Dar căutările lui în direcția extinderii zonei expresive a vocii, în afara semnificației cuvintelor, coincid cu căutările marcate de compozitorii școlii vieneze, ceea ce nu trebuie scăpat din vedere, fără ca prin această tehnică să intre în raza incidenței expresioniste; tematica pe care o vehiculează în corurile sale este departe de o problematică intens dramatizată. Unele efecte, silabe, își au originea în folclorul copiilor, în jocurile lor. Astfel, în *Lelea cu scurteica verde* se pot auzi „Bîz, bîz" pentru valorile de doime, evident în notele cu funcție acompaniatoare, și „Zum-zum", la bași, Mai tîrziu,

vocile, imitînd iureșul jocului, vor cînta: „Tri, trili, zdup". Altele vor hohoti: „Ha, ha, ha..." În corul *Fîrna și Bocîrna* se întîlnesc": „Of, of! Se mărită Cîrna Cîrna, Bocîrna și Fîrna"... Într-o altă strofă: „Joacă, Joacă... joacă pîn-la toacă!"

Caracteristic în acest sens este corul *Fusul*, în *la minor*, imitîndu-se prin tril, pe silaba „trrr..." sfîrîitul uneltei de tors. Tot aici se întîlnesc note pe: „Lic, lic, lic." În corul *Brîulețul* se folosește: „Hop-zdrîngă, zdrîng". „Tri-ir-lir-lir zi-i hop!" „Hop, hei, hop!". „Zur-nai, zur, zur" apar în *Fata Babei*. În fine, formula „Hop și-așa, așa și-așa" se introduce în finalul pentru cor mixt și solo pentru tenor, în *sol minor*, *Luna-n nor*. Toate aceste elemente fonistice, întîlnite în corurile lui J. Movilă, se explică prin intențiile de a conferi muzicii o mai mare forță sugestivă, o mai plastică conturare a imagisticii. Alături de cîntecul popular, aceste atribute sporesc nota de specificitate a muzicii, deoarece respectivele împerecheri de silabe, cuvinte își au originea tot în fantezia populară.

J. Movilă nu este un compozitor de calibru mare. Cu toate acestea, creația sa conține suficiente atribute artistice pentru a nu fi dată uitării: măiestrie, inventivitate în tratarea citatelor populare, umor și plasticitate.

AUGUSTIN BENA

Născut la Pianu de Jos, județul Alba (29 octombrie 1880 — 10 ianuarie 1962), Augustin Bena a copilărit într-un mediu impregnat de savoarea melodiilor populare românești, ferite de contaminări, păstrate în formele cele mai pure, după cum le cîntau generațiile anterioare. La o vîrstă relativ înaintată, 16 ani, începe să studieze muzica cu renumiți maeștri sași — Max Krause, la Brașov, și Hermann Kirchner, la Sibiu, acesta fiind și un admirator al cîntecului românesc. La 23 de ani se înscrie la Academia de muzică din Berlin, unde are prilejul să-l aibă dascăl și pe Max Bruch — compoziție. În 1905—1906 a urmat și cursurile Conservatorului din București, cu D. G. Kiriac și A. Castaldi. Incontestabil, acest traseu a facilitat absorbirea cunoștințelor în special de compoziție și didactice, cărora tînărul muzician li se consacră în posturile deținute la Sibiu, Năsăud și Cluj.[35] A abordat în creație genurile mari, vocal-simfonice, dar își dă repede seama că nu dispune de resursele necesare unor atari demersuri, sufletul său fiind prea adînc ancorat în lumea satului; datinile și cîntecele îl vrăjeau în continuare, anihilîndu-i opțiunile croite în anii de ucenicie muzicală. Încetîncet, se dedică genului coral, activităților didactice, iar către apusul vieții, și creației instrumentale miniaturale. Astfel se explică de ce A.

[25] Cosma, V. *Muzicieni români*. Op. cit., p. 59—60.

Bena se impune mai ales ca un compozitor de piese corale, excelînd în prelucrările date cîntecelor ardelenești, pe care le-a iubit și cunoscut, atribuindu-le o popularitate ce rivaliza, uneori, cu cele ale lui Ion Vidu.

După *Priceasnă* (1903), A. Bena scrie *Flori de nufăr* (1907), melodie lirică, cu desen ce prefigurează inflexiuni orășenești transilvănene, evident, românești, și *Somnoroase păsărele* (1910), înscris pe filiera unui produs ce nu era prea îndepărtat de romanță, trecut prin filtrul țărănesc. Compune apoi două *Liturghii*, ca între 1910—1918 să se dedice muzicii corale, date publicității într-un ciclu aflat sub genericul *Coruri à cappella*.[36] Natura corurilor e diversă, se află alăturate coruri religioase, patriotice și cînteçe populare. De la bun început trebuie avertizat cititorul că în cele 32 de coruri sînt cuprinse și dubluri, aceeași piesă putînd fi cor mixt și cor bărbătesc. Astfel că, în realitate, colecția, dacă poate fi considerată așa, numără 24 de compoziții, incluzînd și unul din opusurile anterioare *Flori de nufăr*.[37]

A. Bena nu a fost un compozitor cu personalitate. Corurile conțin suficiente momente lipsite de consistență, crîmpeie melodice fără har și profiluri armonice lipsite de noimă. Corurile interesante, cu potențial artistic, sînt prelucrările, ceea ce demonstrează că vîna melodică rezistă în creația sa atunci cînd e împrumutată din sfera muzicii populare. În rest, găselnițe cenușii, totul dăinuind în virtutea acoperirii prin contribuția citatului. Compozitorii care mizează doar pe acest parametru au zborul limitat și aportul lor la dezvoltarea culturii este, de asemenea, restrîns.

Se disting în acest ciclu de coruri cel puțin trei categorii: a) cîntec „poporal"; b) melodie veche, „melodie cunoscută sau melodie poporală", produsul fanteziei unui autor care nu mai e cunoscut; c) coruri ce nu poartă nici un fel de indicație privind natura melodiei, ceea ce poate însemna că se datorează inventivității compozitorului. Într-adevăr, din această clasă fac parte *Imn religios*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, cu o structură omofono-polifonică, surprinzînd noblețea și dăruirea textului. La fel mai e *Serenada* (1902), în tempo de horă lentă, avînd un desen static, confecționat din progresii stereotipe pentru a favoriza demersuri contrapunctice. *Flori de nufăr* (1902) este tot o horă, încărcată, ca sonoritate, cu tot felul de banalități și formule tehnice fără contur.

Din clasa ce sugerează apelarea la o melodie de autor, fără a mai reține numele său, fac parte *Românul (Veacuri triste)* (1909), patriotic, cu accente eroice, avînd o ținută melodică cu o oarecare incizie, dar precară sub aspectul formei, dezarticulîndu-se din cauza unei structuri tripărtite, cu cupletul (în metru binar), urmat de refren (metru ternar)

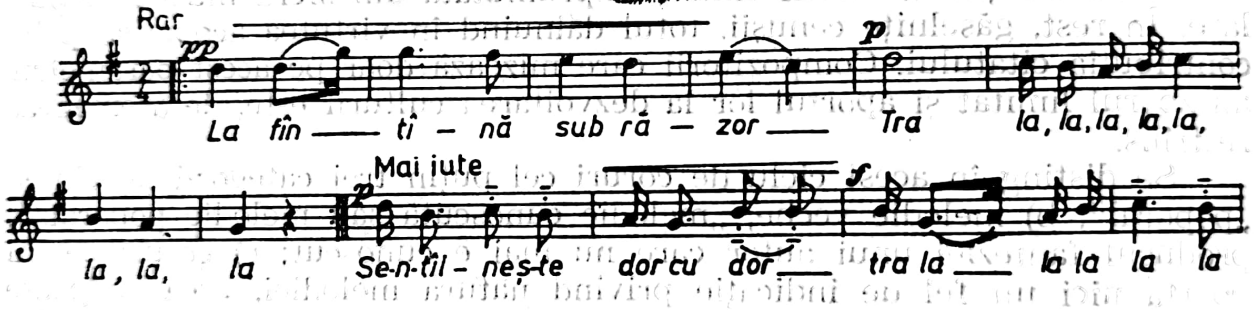
[36] Arad, Librăria diecezană.

[37] Iată-le: Coruri mixte: *La fîntînă*, *Pe deal*, *Eu mă duc, codrul rămâne*, *Dorule, tu ai ce ai*, *Ce vii bade tîrzișor? Limba românească*, *Luminița*, *Badea meu*, *Foaie verde lămîiță*, *Pentru mîndra*, *Românul*, *Era o seară lină*, *Serenadă*, *Flori de nufăr*, *Imn religios*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. Coruri bărbătești: *Spune mîndro maichi-ti*, *Horia bea la făgădău*, *Mori, mîndro*, *Eu am fost la popa-n clacă*, *Suspinarea*, *Sînt vînător*, *Păstorița*. Nu sînt indicate dublurile:

cu accentele dezechilibrate, care nu contribuie deloc la impunerea simetriei caracteristice genului. Mai mult, cadențele frazelor nu respectă principiul întrebării-răspuns, cu semicadență la dominantă, cu pedala armonică pe tonică. Aducerea celor mai multe finaluri de fraze, tot pe tonică, e de natură să diminueze forța dramatică și expresivă a întregului.

În *Era o seară lină* (1899) se recurge la o frază ce descinde din literatura muzicală germană lăsînd impresia că încheierea nu e realizată. *Sînt vînător* e ceva mai izbutit ca punere în pagină, dar e suficient de convențional pentru a nu se individualiza. Și *Suspinarea,* ce debutează cu versurile „Sub această neagră stîncă. . .", e o pagină ce aduce spre romanță, cu o conducere melodică lipsită de vigoare, ceea ce se repercutează negativ asupra valorii. *Păstorița,* cor neobișnuit de lung, cu intenții de polifonizare, are o linie melodică greoaie, ce nu se salvează prin tempoul de horă.

Din clasa prelucrărilor, în mod deosebit se remarcă *La fîntînă* (1904), capodopera lui A. Bena, înscrisă pe tradiția opunerii unui cîntec liric, elevat, unei învîrtite. Rubato și joc sînt antitezele caracterului acestui cor, cu un desen ritmic capricios.[38]



Cîntecul popular *Pe deal* (1907) este fără îndoială considerat ca atare numai datorită circulației, căci configurația sa atestă influențe austriece. E drept, are relief și a fost răspîndit mai demult, îndeosebi în cercurile cărturarilor români care l-au asimilat. Unitate tematică se află în *Spune, mîndro, maichi-ti* (1905), în caracter de joc, notat binar, fiind la origine aksak. E bine construit, iar verva sa e contaminantă. În tempo de horă boierească e *Luminița,* cu un desen melodic ce evidențiază secunda mărită, avînd astfel cele două elemente prin care se proiecta imaginea specificității naționale. Modul minor, cu treptele a IV-a și a VI-a oscilante, e interesant adus, dar relieful tematic nu se impune. În sfera jocului e ancorat și *Badea meu* (1908), proiectînd versuri de iubire, ca majoritatea corurilor ce apelează la metoda citatului. Încadrat într-un tipar strofic, cu două secțiuni necontrastante, corul evidențiază o conducere simplă a vocilor și o armonizare ce nu recurge la alte trepte în afara celor principale.

[38] Merișescu, Gheorghe, *Muzicieni ardeleni*, București, Edit. Muzicală, 1975 pag. 175.

Notat într-un mod minor cu treptele a II-a și a VI-a coborîte, corul *Foaie verde lămîiță* (1908) este neobișnuit prin suflul melodic bogat ornamentat, avînd toate atributele unui cîntec liric, în desfășurare rubato, încheiat, atît în semicadență, cît și în cadență, cu o inflexiune frigică. *Pentru mîndra...* are de asemenea cadență frigică, dar exprimă, în *Andante con moto*, o stare sufletească activă, hotărîtă, jucăușe. Melodia însă nu e alta decît cea folosită înainte de G. Dima în *Vai, mîndruțo, dragi ne-avem*, notată de A. Bena ca o învîrtită, însă în 2/4. De reținut, corurile acestea se pot constitui, într-un tot organic, după tiparul: doină-joc.

O bijuterie e și *Horia bea la făgădău*, pentru solo de bariton și cor bărbătesc clădită ca o doină și joc. Melopeea solistă are o expresie liricomeditativă, cu fraze asimetrice; jocul vehiculează două idei necontrastante, pregnante, ce se reține cu ușurință datorită desenului simplu, ingenios conceput. În armonizare se infiltrează și relația plagală. O altă capodoperă miniaturală a lui A. Bena, scrisă pe același tipar de cîntec lung, în rubato (rar) și joc, tempo giusto (mai iute), este *Eu mă duc, codrul rămîne*, în care se sugerează plastic sentimentul durerii și nostalgiei... Culorile armonice contribuie eficient, de data aceasta, inclusiv cadențele plagale și trecerile major-minor, la sonoritatea bogată a ansamblului coral.

Această linie va fi continuată și în *Coruri mixte lumești* (1919), admirația pentru cîntecul transilvănean popular fiind copleșitoare, metoda prelucrării citatelor apărînd suverană. În acest plan vor fi zămislite deci și celelalte coruri ce i-au asigurat popularitate, știind să aleagă unele dintre cele mai răspîndite melodii. Este cert că și aranjamentele sale de după 1920 au contribuit la celebritatea unora ca: *De-ar fi mîndra-n deal la cruce*, preluată și de I. Vidu, *Pe Mureș și pe Tîrnavă*, cu alternanta doină și joc, *Hai, sură, la mai zi, mă, din vioară, Toarce, lele, Hai, badeo, cu mine-n lume, De n-ar fi ochi și sprîncene, Ce vii, bade, tîrzior...*

IOAN HARȘIA

Se cunosc doar două coruri ale acestui nefericit compozitor, mort la 27 ani, fiu de țărani din Pintic-Bistrița (6 august 1888 — 10 iulie 1915): *La o păsărică*, poezie de C. Sorob, dedicată profesorului său I. Mureșianu, în *mi minor*, și, pe versuri de V. Alecsandri — *Hoțul și domnița*, compus în 1908, pentru soliști și cor mixt, cu inflexiuni populare. A mai scris și imnul *Un falnic glas*, versuri A. Bârsan (1912), cu ocazia a 50 de ani ai *Societății de lectură „Petru Maior"*[39].

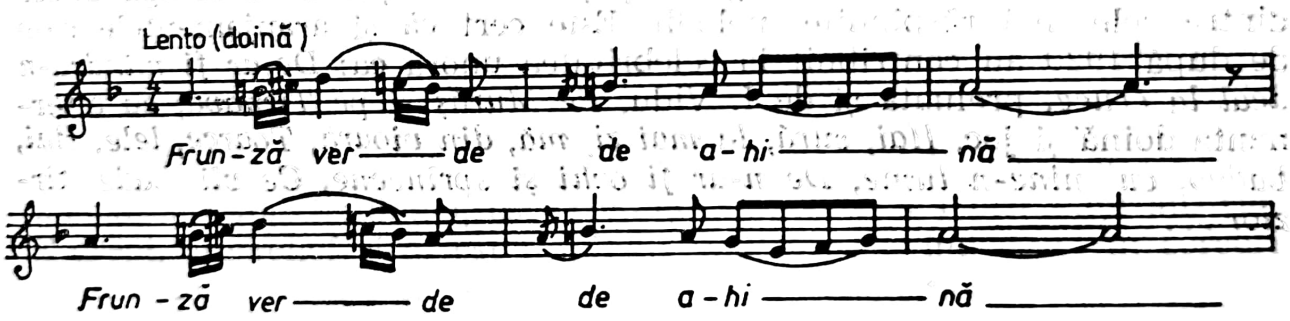
[39] Nicola, Ioan. *Compozitorul transilvănean Ioan Harșia*. În: *Lucrări de muzicologie*, vol. II. Conservatorul „George Dima", Cluj, 1966, p. 249—250.

Pentru voce și pian are *Du-te du-te, dorule.*

Prin conținut și structură, *Hoțul și domnița* apare ca o baladă, după modelul celor concepute de către profesorul său blăjean, doar că nu se recurge și la aparatul orchestral. Sînt în constituția sa mai multe secțiuni, mai bine-zis segmente, mai multe entități muzicale, orînduite după legile contrastului, evidențiind un stil nu prea omogen, în care predomină inflexiunile folclorice sau concepute după tiparele acestora.

Încadrarea în sfera baladei a cappella se motivează prin existența unei acțiuni dramatice pe care se grefează muzica lui I. Harșia. Denumirea de „baladă" apare în subtitlul manuscrisului, compus la Brașov. Trei momente mai importante se desprind din narațiunea subiectului, axa ideatică stratificîndu-se pe tema luptei pentru libertate. Printr-un codru dominat de lumină și răcoare, unde e stăpîn „hoțul", un voinic chipeș, trece un alai care se îndreaptă spre imperiul otoman, ducînd o tînără domniță, „De Moldova despărțită", care urmează să fie destinată haremului pașei... Haiducul, căci acesta este, în fapt, „hoțul", o eliberează, fugind cu frumoasa domniță, potrivit finalului piesei, în *tempo di marcia:* „Frunză verde stejărel / Hoțul pleacă sprintenel / Cu domnița lîngă el".

I. Harșia nu dovedește o deosebită măiestrie în acest neobișnuit de întins cor, dar ceea ce probează, în schimb, este un talent viril, o disponibilitate epică, cel mai fericit exemplu în această privință putînd fi muzica *Introducerii, Lento,* în caracter doinit, care pune în lumină traseul modal cu fluctuarea treptelor:



Etapele dramaturgiei baladei *Hoțul și domnița* sînt: *Introducere,* încredințată corului, care expune printr-o doină cadrul viitoarelor întîmplări. Tonalitatea introducerii este *re minor armonic.* Tot corul îl prezintă pe tînăr cînd mișcarea se schimbă, marcată prin *Tempo de horă.* Muzica apare mai puțin caracteristică, convenționalismul stilului salonard fiind vizibil. O altă mișcare, *Andante,* permite soliștilor, bas și tenor, să descrie convoiul cu prizoniera, în fraze melodice dominate de sentimentul tristeții, amplificat prin cooptarea corului în finalul acestei imagini. Corul, în *Allegretto,* punctează segmentul în care „hoțul" iese la acțiune, generînd o expresie mai activă, în care răsar în inima domniței mugurii speranței că va fi salvată. Muzica devine tot mai dinamică, în *Vivo, sol minor,* tenorul solo intonează fraze cu profil energic, semnificînd hotărîrea domniței de a alege „lumea hoțească". Finalul, cum arătam, se des-

fășoară în *Tempo di marcia*, cei doi tineri plecînd fericiți în lumea cîntecelor...

Fără să fie prea pretențioasă ca factură corală și solistică, balada lui I. Harșia e suficient de concludentă pentru orientarea tinerilor compozitori transilvăneni, care, la fel ca și profesorul lor, I. Mureșianu, îmbrățișează o tematică de alură legendară, prezentă în creația poetică a bardului de la Mircești, vehiculînd idei ce erau scumpe românilor, agrementate cu intonații de esență folclorică.

Evident, partitura aceasta nu e o simplă prelucrare, ci o creație în adevăratul sens al cuvîntului, care implică însă și procedee deduse din metoda înveșmîntării melodiei făurite de cîntăreții populari.

IOSIF VELCEANU

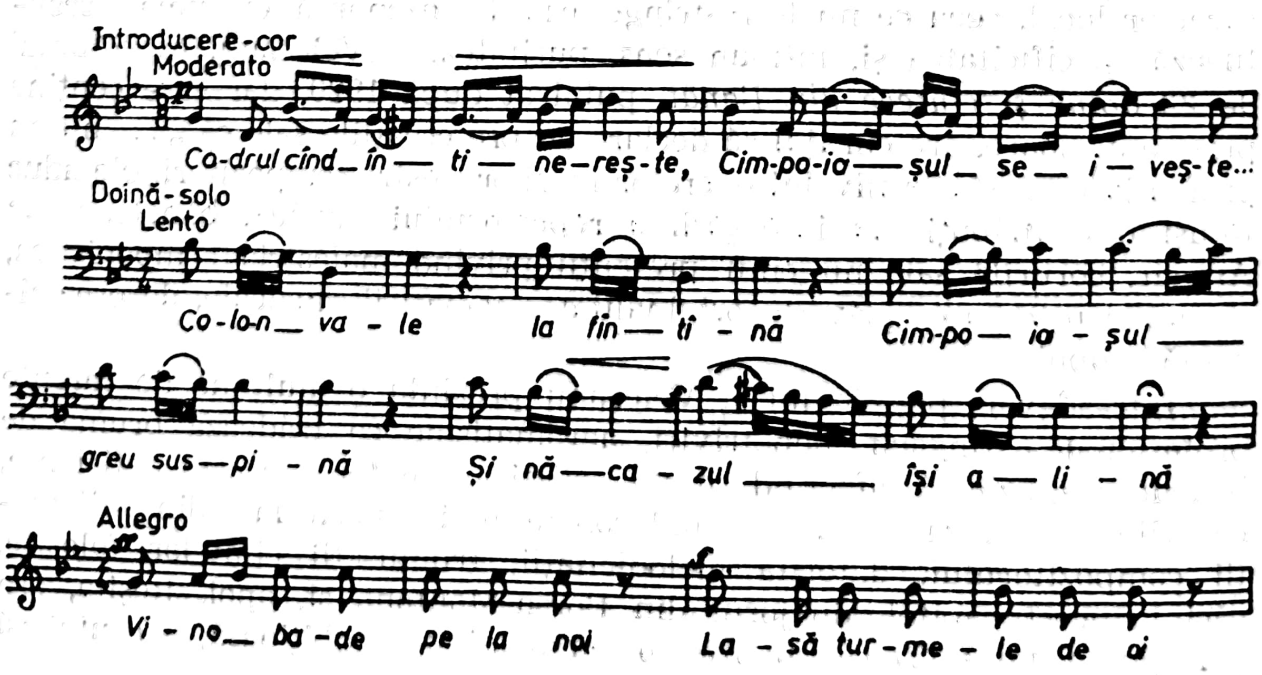
Înscriindu-se ferm în matca stilistică a corurilor lui Ion Vidu, Iosif Velceanu (13 aprilie 1874 — octombrie 1937), dirijor și profesor de muzică, animator al mișcării corale din Banat, apare și în ipostaza componistică, cel mai bine reprezentîndu-l prelucrările corale. Cunoscător al muzicii populare bănățene, știind ce anume place membrilor ansamblurilor corale, dar mai ales ce anume răscolește și înflăcărează marele public românesc, Iosif Velceanu a recurs la metoda valorificării cîntecelor și jocurilor populare pentru a surprinde imaginile pitorești ale vieții sătești.

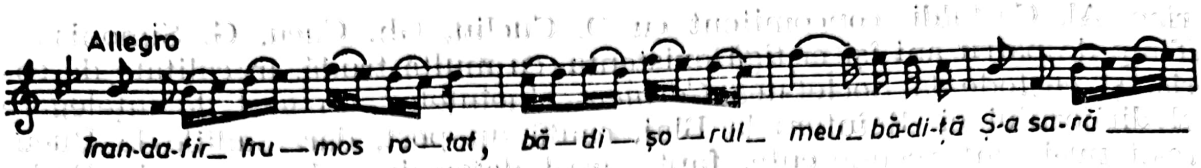
Propriu corurilor lui I. Velceanu, axate pe motive populare, este faptul că se mărginesc la zona Banatului, avînd, astfel, un foarte pregnant caracter local, ceea ce nu le restrînge aria de rezonanță, ci numai accentuează specificitatea și, într-un sens, puritatea. I. Velceanu, în volumul de *22 doine și cîntece din Banat*, publicat după 1920, dar care conține piese anterioare, are curajul să declare despre creațiile sale că „... nu au pretenția de a sta la nivelul operelor marilor noștri compozitori, ele aduc totuși o contribuție la îmbogățirea repertoriului muzical bănățean...“ Așadar, corurile sale nu emit pretenții privind măiestria componistică, ci numai în ceea ce privește originalitatea tematicii muzicale, de proeminență populară.

Într-adevăr, piesele lui I. Velceanu prezintă o mulțime de carențe profesionale, stîngăcii, nepotriviri, agramatisme ce trădează bruma de instrucție muzicală, afectînd ținuta artistică. Cu toate aceste deficiențe, corurile sale au circulat, rezistînd concurenței repertoriale din anii vieții compozitorului, datorită melodicității, frumuseții citatelor folosite, căci la acest capitol, dirijorul din Borșa-Montană și, apoi, Reșița, era priceput. Cum I. Velceanu avea o personalitate ambițioasă, a căutat să

compenseze absența meșteșugului prin altceva, găsit într-un element exterior, anume, dimensiunea și complexitatea corurilor. Dacă creația unor compozitori corali ce prelucrau se concentra la esențe, cea a lui I. Velceanu, înțelegînd într-un sens personal modelele furnizate de I. Vidu, a căutat să le extindă, pentru a copleși prin volum. Astfel, corurile sale, ca regulă, au trei momente distincte: introducere, doină și joc, cu particularitatea că în loc de cîteva măsuri, introducerea e o secțiune autonomă, un period larg; andantele e o doină amplă, iar jocul e secțiunea ce nu se reduce la un motiv, ci cumulează mai multe momente, prin conexiunea cîtorva melodii de joc, alăturate succesiv, în mișcare din ce în ce mai precipitată. Așa e *Bade, dorul dumitale . . .*, *Tu mîndruliță, bănățeană . . .* centrate pe sentimentul iubirii. De regulă, doina e prezentată prin procedeul ecoului, adică, după ce vocea solo expune o frază, ea e reluată armonic in extenso sau fragmentar de vocile corului.

Poate cea mai reprezentativă creație este *Cimpoiașul,* piesă pentru cor mixt cu solo de tenor. E interesant că etapele desfășurării muzicale *Moderato, Lento, Allegro moderato* și iar *Allegro* redau sentimentul dragostei neîmplinite, într-o mișcare ce are repere în așteptare, speranță . . . Introducerea expozitivă prezintă cadrul în care cimpoiașul, așteptat de iubită, doinește. Secțiunea e amplă, etalînd trei fraze nu prea pregnante, într-un curs continuu. Doina redă suspinul și jalea cimpoiașului care trebuie să pască oile, într-o melodie secționată pe motive înrudite, într-o arcadă de tip variațional, cu revenire în final. Secțiunea a treia, jocul, e antrenant, susținînd ideea așteptării păstorului pentru dublul motiv de a-l auzi cîntînd din cimpoi și pentru a-l iubi, dar el nu se arată. . . Jocul e construit ca un bloc complex, dintr-un fel de introducere retorică, bine ritmată, ce se domolește, și un alt joc, de fapt cel mai dinamic, axat pe o idee desfășurată, de factură ușor melismatică, avînd tangențe tematice cu un element din introducere. Iată elementele tematice ale corului.





Procedeele înrudirii melodice sînt aici variate, dar două elemente celulare constitutive apar în toate cele patru idei melodice, fie prin salturi, fie prin mers treptat. Ceea ce e curios, privește faptul că nu se modulează deloc, nici la relativa minoră, imobilismul fiind un indiciu al limitelor compozitorului, caz oarecum singular, chiar în muzica autorilor corali, mulți neexcelînd la acest capitol. I. Velceanu însă e fără rival în problema inerției modulatorii. Apoi, din treptele I, V, IV, luate în ordinea preferințelor, nu iese, ceea ce nu înseamnă că înșeși cîntecele și jocurile populare la care apelează ar fi de o asemenea factură armonică sărăcăcioasă încît n-ar permite-o. Cu toate acestea, *Cimpoiașul*, reflectare directă a *Răsunetului* lui I. Vidu a fost un cor foarte cîntat în prima parte a secolului!

Că ascendența lui I. Vidu asupra emulului său, I. Velceanu, e copleșitoare, o demonstrează și *Răsunet din Banat*, cor mixt, nu numai prin titlu, cu solo de tenor ori bariton, cu cele trei momente: introducere, doină, foarte frumoasă și dezvoltată, și joc, secțiune ce antrenează cel puțin cinci elemente tematice distincte, toate de joc și în *Sol major* acum, și în sol minor mai înainte. Aici apare și tema jocului din *Cimpoiașul* și chiar ideea poetică din *Ana Lugojana*. Fiind atît de întins și saturat cu teme, jocul se diluează și nu mai are forță. În aceeași manieră apar *Vino bade* și *Codrule, frunză rotundă*, cu melodii populare frumoase, dar nesusținute cu eficiență de angrenajul armonic. Acesta din urmă are însă și o melodică foarte complicată, chiar alambicată, încîlcit pusă în pagină, ceea ce-i mărește dificultatea. Mai sobru și mai limpede e *Pupi de flori*, în întregime ancorată în zodia jocului bănățean, joc de doi, în sfîrșit, într-un mod major, uneori cu treptele a IV-a și a V-a urcate.

NICODIM GANEA

Iată un destin dramatic al unui mare talent strivit de o cumplită boală care l-a chinuit mai bine de trei decenii — Nicodim Ganea, compozitor și dirijor coral. S-a născut la Bistra, județul Alba (14 iunie 1878 — 24 octombrie 1949), petrecîndu-și copilăria și tinerețea printre moții săi, cărora le cunoaște viața grea, datinile și cîntările. La o vîrstă neobișnuit de înaintată, 22 de ani, devine elev la Școala Normală din Blaj, unde-l are profesor de muzică pe Iacob Mureșianu. E momentul de răscruce al vieții, deoarece se orientează spre arta sunetelor. Formează corul școlii iar apoi, la București, ajunge student la Conservator, clasele D. G. Ki-

riac, Al. Castaldi, concomitent cu D. Cuclin, Gh. Cucu, G. Simonis... Timp de patru ani își cîștigă existența, cu multă trudă, în calitate de corist și custode la Societatea *Carmen*, bineînțeles, un gest de înțelegere al dirijorului ei. Reîntors la Blaj, caută un post, dar studiile la București nu-i sînt recunoscute, fapt care-l determină să meargă la Budapesta, unde se înscrie la Conservator, frecventîndu-l între 1908—1910. Biograful său, Ioan R. Nicola, afirmă că l-ar fi cunoscut B. Bartók și că datorită lui N. Ganea, folcloristul ungur a fost incitat să întreprindă culegerea în Bistra. Duce la Budapesta o existență înglodată într-o neasemuită sărăcie, atenuată cînd devine dirijor al coralei *Societății Academice Petru Maior*.[40]

Din nou la Blaj, în 1910, nu găsește un post de profesor și îndeplinește funcția de cantor la Catedrală. Nemulțumit de slujbă, se îndreaptă spre locurile natale, colindînd satele ca învățător... Astfel, e din nou în ambianța doinelor și horelor...

La 35 ani, din nou e elev, urmînd cursurile superioare de învățători. În zilele războiului e mobilizat, ceea ce e un nou prilej de insatisfacție și umilire. În sfîrșit, încetarea din viață a lui Iacob Mureșianu, în primăvara anului 1917, pare să-i înlesnească obținerea unei catedre corespunzătoare pregătirii sale, licențiat a două Conservatoare, ceea ce se și întîmplă, numai că, de data aceasta, intervine un obstacol de ordin subiectiv: la scurt timp după ce preia slujba de profesor de muzică la școlile Blajului, se îmbolnăvește grav, intră într-o stare nervoasă depresivă care-i anihilează facultățile mintale, ceea ce obligă diriguitorii să-l concedieze. Cum boala nu-l lasă în pace decît intermitent și pentru scurt timp, el va trăi ca un peregrin, colindînd localitățile Munților Apuseni, uneori orașele românești (Sibiu, București), cu escale la Blaj. Aici capătă un adăpost și mîncare la diferite internate... Își găsea consolare scoțîndu-și fluierul din sîn, zicîndu-și melodii de jale, de dor... Cînta doine și jocuri cu o extraordinară expresie și virtuozitate. Astfel, N. Ganea se refugia în lumea muzicii unde singurătatea lui nețărmurită găsea alinare. A compus, chiar și în anii afectați de maladie, dar îndeosebi anterior, coruri, poezii — volumul *Din sărmana mea grădină*, Orăștie, 1910, piesă de teatru cu muzică — *Neagu din Lin* (1905), cantata pe versuri de Eminescu *O, mamă* (1903), *Cantata jubiliară* (1907), dedicată corului din Chizătău, și oratoriul pe care nu reușește să-l termine, *Decebal și Sarmizegetusa*[41]. Perioada fertilă se situează între anii 1903—1917, cînd e absorbit de creația corală, genul predilect ce corespunde orizontului său și cerințelor vieții muzicale.

Moștenirea artistică lăsată de N. Ganea, deși nu e prea bogată (unele partituri au trebuit reconstituite[42]), totuși, are darul să prezinte proporțiile talentului acestui nefericit compozitor. Spațiul stilistic în care s-a încadrat e cel al cîntecului popular din Țara Moților și de pe Tîrnave,

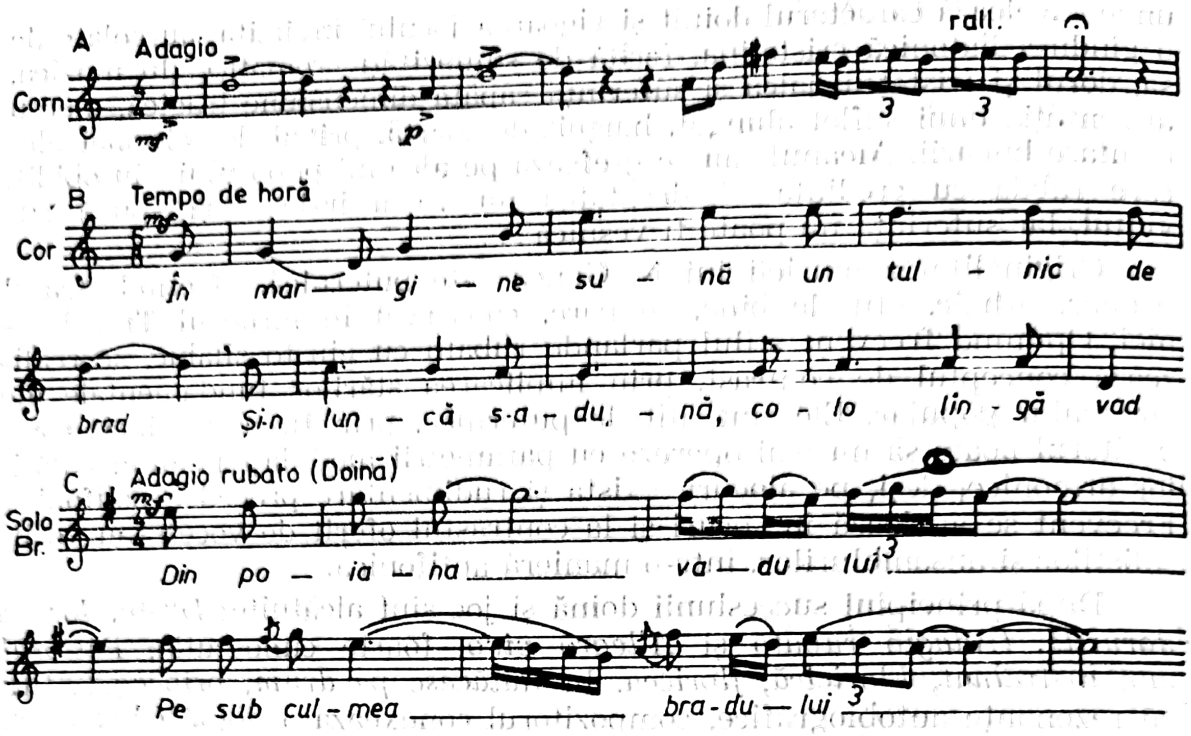
[40] Nicola, R. Ioan. *Cuvînt înainte*, Ganea Nicodim. *Coruri*, București, Edit. Muzicală, 1969, p. 4.
[41] Cosma, Viorel. *Muzicieni români. Lexicon*, op. cit., p. 219.
[42] De către Celestin Cherebețiu, Ioan Florea și Ion R. Nicola.

unde excelează caracterul doinit și vigoarea jocului învîrtită, aureolate de o gîndire diatonică cristalină, ferită de sinuozități cromatice. În muzica sa, dorul și tristețea, jalea și suferința capătă dimensiune tragică, mereu ai senzația unui suflet alungat, hărțuit de soartă, privat de cele mai elementare bucurii. Aleanul său se grefează pe aleanul poporului său obidit, care rabdă cu credința că dreptatea nu va întîrzia să-și spună cuvîntul, iar suferința nu poate fi veșnică . . .

Originalitatea muzicii lui N. Ganea este puternică, afectînd stratul primar, arhaic, atît de bine, se pare, conservat în mijlocul Transilvaniei. Opunînd frecvent stilul parlando rubato cu giusto silabic, se realizează conceptul de contrast, prin implicarea stărilor fundamentale ale cîntecului popular. Ele sînt atît de puternice, prin firea lor, încît compozitorul poate să nu mai opereze cu parametrii modulației sau ai culorilor armonice, deși, pe alocuri, există și rudimentare procedee polifonice. Frecvent se apelează în coruri și la contrastul oferit de vocea sau vocile soliștilor și ansamblurilor, într-o manieră antifonică.

După principiul succesiunii doină și joc sînt alcătuite: *Du-te, dor, cu dorurile, (Adagio rubato* și *Allegro vivo,* foarte cunoscută), *Păstorul, moț înstrăinat, Floricică, floricea.* În *Rătăcesc pe drum, pribeag* . . . titlu cu rezonanțe autobiografice, compozitorul conexează o doină *(Adagio rubato)* în 4/4 și o învîrtită *(Tempo de învîrtită)* cu măsura 2/4 (10/16). În *Mărită-te, mîndra mea* . . . se opune o melodie doinită (4/4) unei hore (6 8). De obicei, fiecare secțiune e structurată complex, printr-o înșirare de fraze ce se pot constitui în perioade bipartite. Se întîlnesc și piese într-o singură mișcare, cu două elemente tematice complementare ca, spre exemplu, în *Țarina, Foaie verde dintre vii* . . ., cor foarte izbutit, cu o frumoasă melodie. Miniaturi mai sînt *Un călător* și *Cît de drag mi-a fost o vară,* versuri Elena din Ardeal.

Cînd compozitorul redă sentimente în mișcare, se recurge la construcții ample, în care secțiunile contrastează ca expresie, prin tempo și, desigur, tematică. În *Puișorul,* cor mixt, cu versuri lirice, de iubire, se realizează o formă simetrică, în oglindă de tip *A B C B A,* cu contrastul tonal *Sol major — mi minor. Din poiana Vadului (Pastorală),* probabil capodopera lui N. Ganea, apelează, pe lîngă cor și solo bariton, la un corn în *Fa,* căruia îi revine rolul de a crea ambianța păcurărească, prin imitații de tulnic, cu efecte de ecouri, sugerînd plaiul ondulat, încărcat de brazi. O altă secțiune, în tempo de horă, e atribuită corului, pentru a descrie turma de oi urmată de ciobanul care cîntă . . . Pe fundalul coral ce intonează acorduri prelungite, adevărate pedale ce conturează doina ciobanului, (solo bariton), încărcată de arabescuri melismatice și de reveniri la sunetele pivot: *sol* și *mi.* E o risipă de fantezie și virtuozitate, creînd impresia unei desfășurări melodice variaționale, de tip improvizatoric, extrem de generoasă în privința substanței tematice. Sentimentul predominant apare aici comuniunea ciobanului cu natura, dragostea acestuia pentru codru și plai . . . În ordine inversă, vor reveni apoi secțiunile anterioare, înscriindu-se iarăși o formă simetrică *A B C B A.* Temele secțiunilor sînt:



În corul *La fîntîna din răzor*, forma apare, de asemenea, complexă *A B C B*, avînd, în secțiunea centrală, intervențiile a doi soliști, sopran (recitativic) și tenor (doină), cu o admirabilă dantelărie ornamentală. Un poem dezvoltat este *Revedere*, versuri M. Eminescu, cu alternări de părți soliste, cu acompaniamentul ansamblului și momente de tutti coral, într-o mișcare imprevizibilă, ceea ce facilitează rularea multor motive și procedee specifice corului, într-o factură omofonă-polifonică. Desfășurată pe spații întinse e și *Stroe Plopan (Sus, pe muchea dealului)*, versuri de V. Alecsandri, dar, sub aspect muzical, identitatea apare mai palidă.

Un cor mai aparte, însă nu mai puțin interesant, este *Luceafărul*, versuri V. E. Moldovan, în care compozitorul susține ideea libertății, prin valorificarea unor elemente tematice ale cîntecului patriotic *Deșteaptă-te, române*, ingenios metamorfozat.

În loc de concluzie, se impune o constatare: muzica lui N. Ganea, neexcelînd prin măiestrie, e uimitoare ca prospețime și indică gradul antrenării cîntecului țărănesc în creație.

Șirul compozitorilor care au preluat cîntece și jocuri populare este departe de a fi epuizat, și inventarierea tuturor autorilor, necum a titlurilor, e o întreprindere ambițioasă ce nu constituie obiectul unei istorii a muzicii care-și propune selectarea valorilor sau reținerea numai a valorilor. Dacă ar fi să mai reținem ceva, ar trebui avut în vedere creațiile lui T. Flondor — *Cîntec haiducesc*, C. M. Cordoneanu — *Hora Oltului*, și, desigur, creațiile compozitorilor A. Sequens și H. Kirchner care au împrospătat repertoriul reuniunilor și Societăților noastre corale.

MADRIGALUL — GEORGE DIMA

Fondatorul madrigalului în muzica românească, George Dima continuă să susțină genul, deși nu cu aceeași vigoare ca în perioada anterioară, interesul fiindu-i captat de prelucrări corale, lieduri și creații religioase.

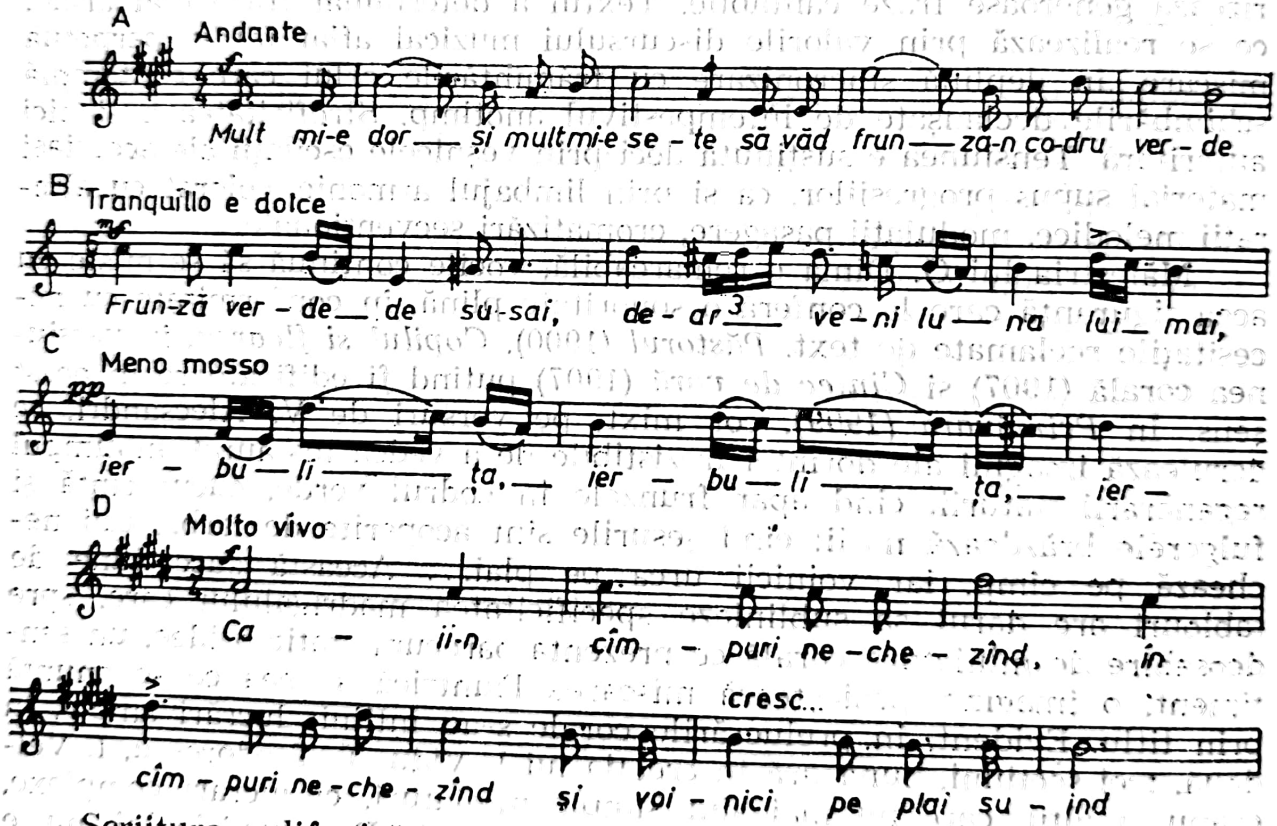
Dor de călătorie (1900), cor mixt, de cea mai clară expresie romantică, este grefat pe sentimentul pe care-l generează sosirea primăverii ce aduce căldură și lumină, îndemnîndu-te să nu stai locului... Spre deosebire de alte creații similare, aici compozitorul este laconic, sistematizîndu-și ideile într-o concepție arhitecturală monocromă, cu fraze succesive, imitative, ce escaladează progresiv înălțimea, pînă la marcarea culminației, după care se domolesc. Factura retorică din linia vocală a sopranului, ca și vocile complementare, ce uneori își îngăduie desprinderi de la mersul izoritmic, pentru a trasa o acoladă melodică, nu favorizează generoase fraze cantabile. Textul a determinat fraze mai aride, ce se realizează prin valorile discursului muzical aflat într-o perpetuă mișcare, în deplină sincronizare cu frămîntările celui care contemplă schimbările declanșate de intempestivul anotimp. Stroficitatea e și aici autoritară. Tensiunea e susținută deci prin veșnicele oscilații ale aceluiași material supus progresiilor, ca și prin limbajul armonic, colorat cu alterații melodice, modulații pasagere, cromatizări secvenționale.

Măiestria lui G. Dima e remarcabilă, vocile continuă să se miște cu acea siguranță care le conferă o sonoritate plină, în conformitate cu necesitățile reclamate de text. *Păstorul* (1900), *Copilul și floarea*, în versiunea corală (1907) și *Cîntec de vară* (1907) putînd fi edificatoare în acest sens. În *Primăvara (1909)*, cor mixt, pe versuri de V. Alecsandri, se derulează imagini ale dorinței irezistibile de a vedea instaurat anotimpul regenerării naturii, cînd apar frunzele în codrul verde, cucul cîntă și fulgerele brăzdează norii; cînd șesurile sînt acoperite de iarbă, caii nechează pe cîmp, iar voinicii urcă pe plai... Această succesiune de tablouri are darul să sublinieze specificitatea madrigalului care, spre deosebire de miniatura corală ce prezenta oarecum static o idee, un sentiment, o imagine, proiectează mișcarea lăuntrică a ceea ce se enunță prin titlu. Evident, în prelucrările corale s-au întîlnit lucrări ample, în două, trei secțiuni, bunăoară în creația lui I. Vidu, T. Teodorescu, I. Velceanu și alții, care nu mai sînt simple miniaturi, ci lucrări complexe, situate în imediata vecinătate a madrigalului. Dar madrigalul nu e obligatoriu să aibă o mare întindere, ci o desfășurare politematică a secțiunilor, pentru a susține unitatea în mișcare diversă.

Mai mult decît versurile, muzica accentuează caracterul tematic, oarecum pestriț, prin înlănțuirea unor secțiuni net diferențiate ca tonalitate, melodie, tempo, metru, care implică și celelalte compartimente, ale mijloacelor propriu-zis muzicale și, desigur, profilul expresiei.

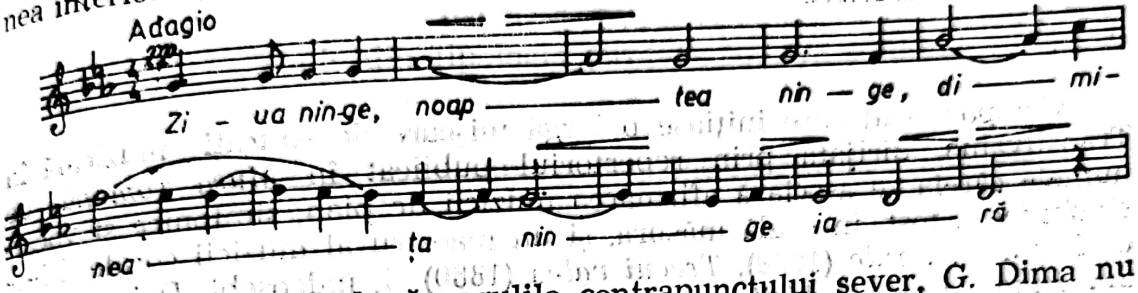
Scanned with OKEN Scanner

G. Dima parcă a realizat acest madrigal după tehnica colajului, alcătuind întregul din asamblarea, alăturarea a patru secțiuni nonrepetitive. Prima, *Andante* (4/4) în *La major*, enunțînd ideea dorului după frunza verde a codrului, e visătoare, vehiculînd o scriitură corală omofonă și izoritmică, subordonată liniei melodice ce se desfășoară în valori succesive, avînd două elemente motivice. A doua, *Tranquillo a dolores* (6/8), în ononima minoră cu trepte mobile (III, V, VII), are caracter de joc; expresia capătă o notă de melancolie, de așteptare și nădejde, subliniată de dominanta de pe treapta a șaptea care apoi se transformă în dominanta tonalității *la minor*. Secțiunea a treia e mai scurtă și pare a îndeplini o funcție de legătură, neavînd nici un contur atît de relevant. Se păstrează metrul anterior, tonalitatea e *La major*, iar tempoul, *Meno mosso*. Ultima, a patra secțiune în *Mi major*, *Molto vivo* (3/4), energică, activă, declanșînd mutația de la contemplare la mișcare, factura capătă aspect polifonic, iar tema devine recitativică, cu motive scurte ce operează cu note repetate, punctate, direcționate spre climaxul întregii piese, totul încheindu-se într-un iureș ce pare de nestăvilit. Că G. Dima era un melodist cu fantezie, stăpînind tehnica romanticilor, o indică tipurile melodice ale secțiunilor corului *Primăvara*.

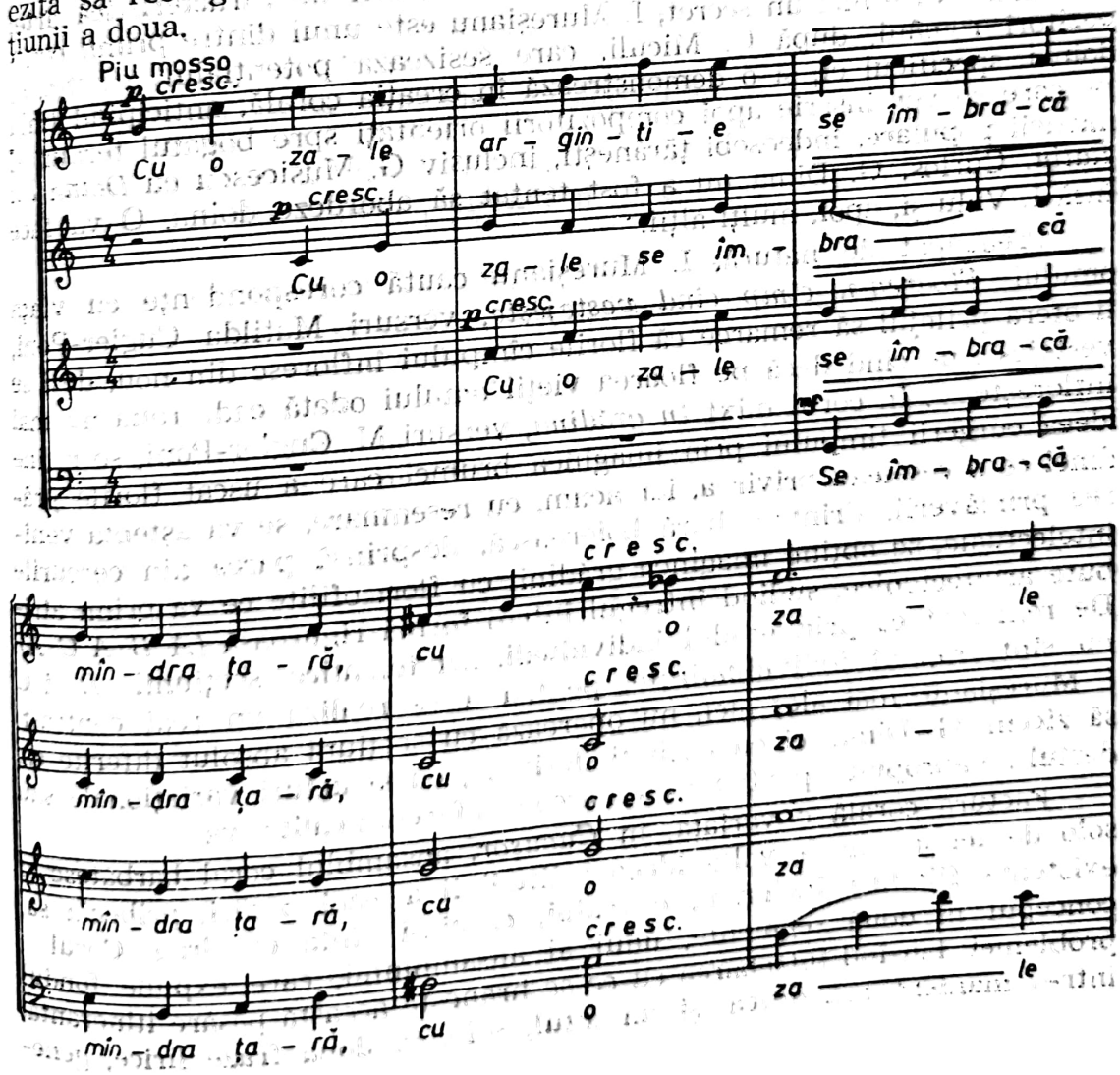


Scriitura polifonică e omniprezentă în corul mixt *Ziua ninge*, versuri V. Alecsandri, ilustrînd ipostaze ale iernii: ninsoarea, așternerea stratului de zăpadă peste „mîndra țară", soarele se „prevede printre nori", care parcă ar fi „... ca un vis de tinerețe printre anii trecători". Acest fel sobru de analiză a lumii interioare, în contextul naturii înconjurătoare, e frecvent în creația lui G. Dima. Pe plan muzical, acest madrigal nu dezminte mobilitatea imaginilor, dar ele sînt, totuși, repetitive;

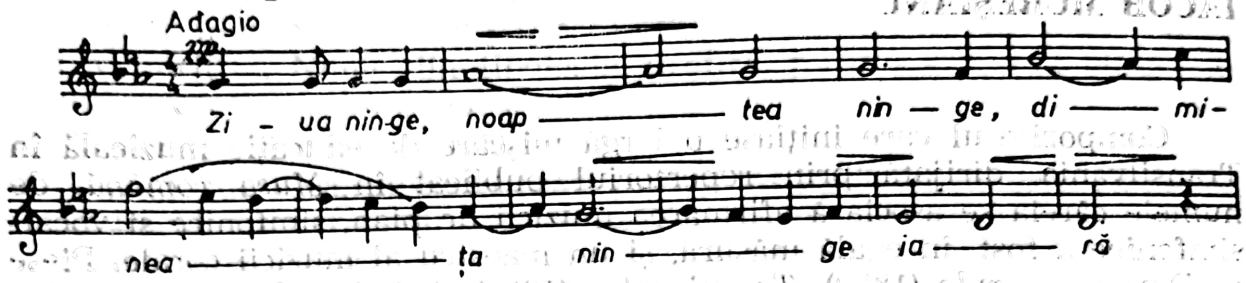
cele două idei muzicale vor fi preluate *(A B A B)*, tonalitățile alternează pe axul minor-major *(do-Do)*, cu tempoul *Adagio* și *Più mosso*, ceea ce, dintr-odată, instaurează un climat de meditație și nostalgie. Imitațiile se găsesc atît la începutul secțiunii prime, cît și la al celei de-a doua. Desenul melodic se întinde lin, curgînd domol, antrenînd mersul treptat în prima, și în salturi, în a doua temă. Le e comun însă (în *A*) tensiunea interioară, gravitatea.



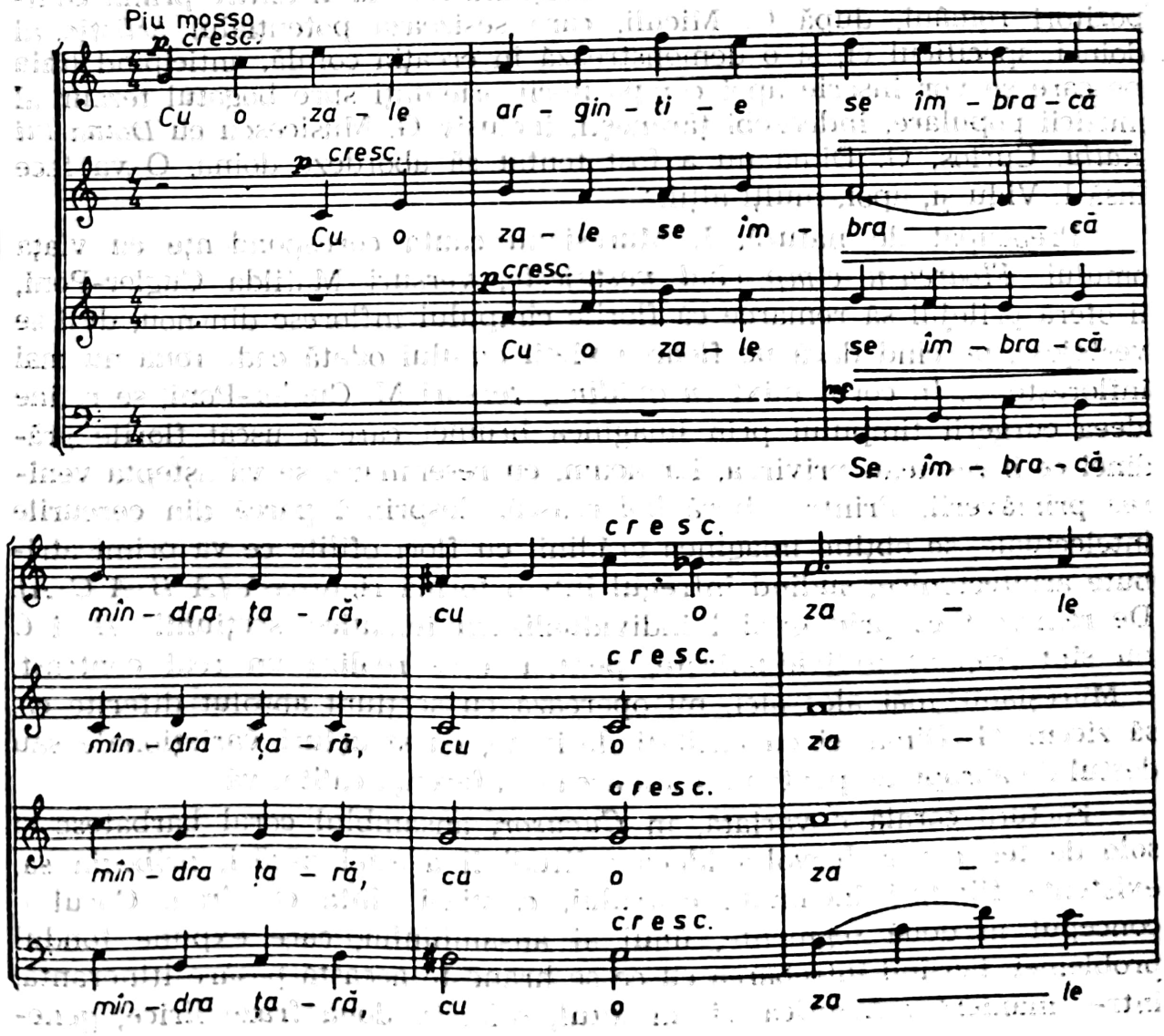
Deși se ghidează după regulile contrapunctului sever, G. Dima nu ezită să recurgă la o scriitură mai liberă, ca în cazul debutului secțiunii a doua.



cele două idei muzicale vor fi preluate *(A B A B)*, tonalitățile alternează pe axul minor-major *(do-Do)*, cu tempoul *Adagio* și *Più mosso*, ceea ce, dintr-odată, instaurează un climat de meditație și nostalgie. Imitațiile se găsesc atît la începutul secțiunii prime, cît și la al celei de-a doua. Desenul melodic se întinde lin, curgînd domol, antrenînd mersul treptat în prima, și în salturi, în a doua temă. Le e comun însă (în *A*) tensiunea interioară, gravitatea.



Deși se ghidează după regulile contrapunctului sever, G. Dima nu ezită să recurgă la o scriitură mai liberă, ca în cazul debutului secțiunii a doua.



Conducerea vocilor, dozarea sonorităţilor, fluxul energetic pe care-l realizează G. Dima e gîndit şi condus astfel, încît să producă un efect puternic, de o tensiune încărcată de afecte şi semnificaţii.

IACOB MUREŞIANU

Compozitorul care iniţiase o largă mişcare de educaţie muzicală în Transilvania, dirijată prin repertoriul publicat în *Musa română*, de numele căreia se asociază afirmarea muzicii de pian, simfonice şi vocal-simfonice a fost, în egală măsură, şi un maestru al muzicii corale. Piese ca *Dorule, odorule* (1880), *Trecui valea* (1880) şi, îndeosebi, *Doina, Doina din Bihor, Doina iubirii* constituie un adevărat ciclu prin care se demonstrează valoarea acestei specii folclorice, atît de caracteristică artei naţionale. Nu e nici un secret, I. Mureşianu este unul dintre primii compozitori români, după C. Miculi, care sesizează potenţialul artistic al doinei, specificul ei, şi o demonstrează în creaţia corală, anticipînd linia pe care se vor înscrie apoi compozitorii orientaţi spre bogatul tezaur al muzicii populare, îndeosebi ţărăneşti, inclusiv G. Musicescu cu *Doina lui Raţiu*. Curios, G. Dima nu a fost tentat să abordeze doina. O va face însă I. Vidu şi, apoi, mulţi alţii.

Preocupat de natură, I. Mureşianu caută corespondenţe cu viaţa omului. *Floarea-n cîmp cînd vesteşte*, versuri Matilda Cugler-Poni, îi oferă prilejul să remarce că florile cîmpului înfloresc din nou, deşi se veştejesc, pe cînd dacă pe floarea vieţii omului odată cade roua nu mai înfloreşte . . . În corul mixt *În grădină*, versuri M. Cugler-Poni, se reţine ideea curgerii timpului prin imaginea brumei care a uscat florile grădinei ce înveseleau privirea, iar acum, cu resemnare, se va aştepta venirea primăverii. Printr-o horă boierească, desprinsă parcă din cercurile intelectuale, se obţine imaginea grădinii cu flori ofilite ce va primi atribute arhitectonice, sudînd întregul într-o formă riguroasă *(A B A C A)*. De remarcat că prin gradul individualizării tematice, secţiunile *B* şi *C* nu sînt frapant individualizate, pentru a se realiza un real contrast. I. Mureşianu, mai ales aici, nu operează cu secţiuni absolut diferite ca, să zicem, G. Dima, ci cu entităţi derivate, cu structuri variaţionale sau destul de apropiate, pentru a nu marca o diferenţă calitativă.

Factura corală e variată, în *Cucuşor*, ansamblul coral bărbătesc şi solo de tenor vor dezvolta ideea solitudinii acestei păsări, pribegia sa, existenţa fiindu-i închinată codrului, căruia-i cîntă cu drag. Corul e conceput în două segmente, unul al ansamblului, care expune fondul problemei, lansînd întrebarea cu ce se hrăneşte această pasăre itinerantă, într-o manieră romantică, şi un altul, solo, în două fraze lirice, gene-

roase, cu profil recitativic, cu elemente de recitativ melodic, desfășurat pe un suport static armonic.

Mai dramatic e corul bărbătesc *Fluturașul*, text M. Cugler-Poni, ancorat în sfera romantică, cu o desfășurare ce subliniază dorința autorului de a sluji transpunerea cuvîntului în muzică, căci el poartă mesajul poetic. Și aici există o fabulă: un copil prinde un fluturaș și atît de mult dorește să-l ocrotească, să nu-i facă vreun rău încît, de atîta grijă îl strînge în mînă ca să nu pățească ceva și cînd să-i dea drumul, constată că a murit... Nimic din tipologia strofică, muzica e mereu alta, într-o curgere continuă. Limbajul armonic e colorat, apar acorduri cromatizate, menite a monta drama nefericitei vietăți.

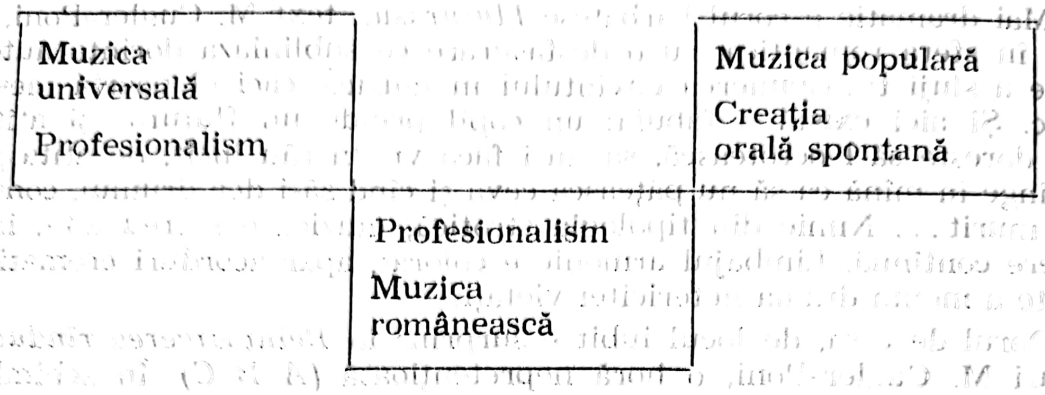
Dorul de casă, de locul iubit e surprins în *Reîntoarcerea rîndunelei*, versuri M. Cugler-Poni, o horă nepretențioasă *(A B C)*. În schimb, în *Reîntoarcerea acasă*, cadrul capătă dimensiuni dramatice, tensiunea apropiatei clipe în care se zărește casa unde iubita îl așteaptă e rezolvată cu ajutorul unei structuri complexe, în care se acumulează material muzical, de la entități melodice de tip recitativic, la fraze din ce în ce mai cantabile, atingînd un punct culminant. Desfășurarea melodică e generoasă, trasată în valuri ca, în cele din urmă, să se reia materialul inițial, reinstaurînd nerăbdarea, tensiunea așteptării, intensitatea sentimentului de dragoste. Forma ar fi *A B C D E A*. Deși în 6/8, compozitorul nu indică tempoul de horă, ca în alte cazuri, ci *Presto*. Într-adevăr, nici nu se urmărește climatul național, sfera sonoră e romantică, în linie mendelssohniană.

Există în creația sa și lucrări cu caracter prevalent popular: *Mi-e dor de satul meu*, versuri P. Dulfu, avînd două secțiuni contrastante, *Lento* și *Vivo*, o melodie doinită și un joc, nu prea dezvoltate. Aceeași structură se regăsește în *Jelui-m-aș și n-am cui*, solo bariton cu acompaniamentul vocilor bărbătești și cor, două părți contrastante, *poco rubato* și *Vivo*. În maniera corurilor populare ale lui G. Musicescu e *Neică, neiculiță*, cu conținut de dragoste, avînd o muzică de joc, zglobie, cu două fraze necontrastante, dispuse în tonalitățile *Fa major-re minor*. O prelucrare declarată ca atare este *De la poarta badii-n sus* (1906). *Sub răchită* opune o structură de tip *A B A C*, de fapt, variațională, primele trei în *mi minor*, iar ultima, în omonima majoră, ilustrînd imaginea îndrăgită de mai mulți compozitori, a răchitei pe sub care trece o „babă supărată" iar apoi o „fată înflorită"... Corul descrie imaginea dezvoltată a naturii uscate, în prima parte, și a „luncii înverzite", în a doua, urmate de partida solistă a unei mezzo-soprane, susținută prin pedale armonice pe tonică și pe dominantă de cor, în prima, iar în a doua, de solo de sopran care intonează o sprințară melodie de joc, de învîrtită.

Este limpede că în muzica românească se disting două modalități de abordare a specificității naționale: a) compozitorii care cunosc temeinic cîntecul popular, deci păsesc în creație cu tipologia lui, și b) compozitorii care prin educație își însușesc măiestria profesionistă și realizează

Scanned with OKEN Scanner

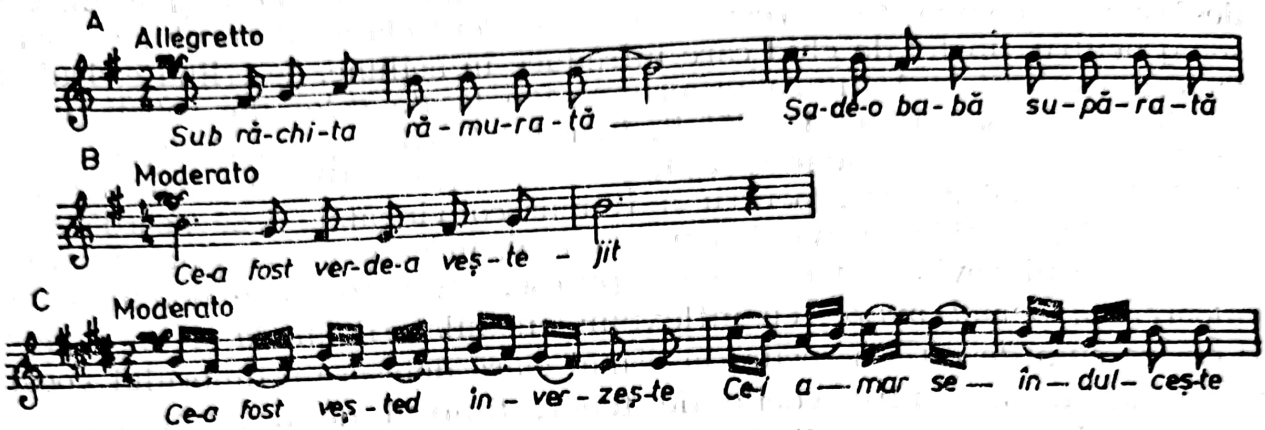
expresia specifică recurgînd la muzica populară. Ei pășesc în creația românească din direcția universală. Grafic, lucrurile se prezintă astfel:



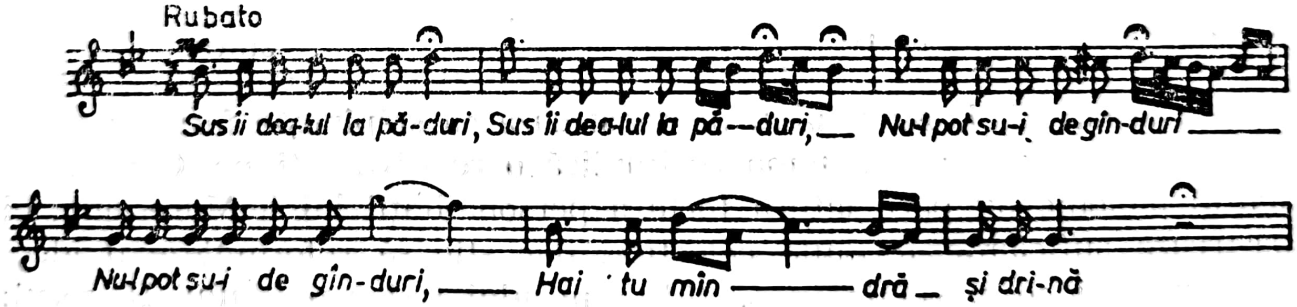
I. Mureșianu aparține clasei de compozitori care se îndreaptă spre specificitatea națională, venind din zona muzicii universale. Studiile la Leipzig îl inițiază în tainele măiestriei caracteristice romantismului, trecînd prin zona muzicii populare transilvănene cîntate de școlarii și intelectualii Blajului, dar și de țăranii români din împrejurimi. I. Vidu, bunăoară, pornește dintr-un sens cu totul opus. Finalmente, se produce o sinteză curioasă, la compozitorii bine instruiți coloritul românesc e mai atenuat, fiind introdus într-un liant universal. Pentru ceilalți, coloritul e pregnant, măiestria profesională apărînd uneori mai firavă. Să se înțeleagă din această demonstrație că cu cît compozitorul e mai neștiutor de carte, muzica sa e mai românească? Uneori, așa s-ar părea. Dar adevărul e mult mai complicat, căci „neștiutorii" muzicii universale, dar știutorii muzicii populare, nu pot depăși cadrele strofice și faza cîtării, eventual faza rapsodică. Or, marea muzică e orientată spre formele monumentale, ample, care nu sînt la îndemîna miniaturiștilor. În consecință, numai acel creator putea opera o sinteză adevărată care venea atît dinspre muzica universală cît și dinspre cea populară. Asupra acestor aspecte vom mai reveni.

Aflîndu-ne la creația lui I. Mureșianu, se pune problema cum un compozitor dotat ca el nu a reușit să se debaraseze de procedeele, era să spunem „trucurile" muzicii universale, fiind în permanent contact cu muzica țărănească vie și puternică? Probabil, profesionalismul îl ținea încătușat. Am făcut această digresiune pentru a evidenția că muzica sa, deși e românească, fără îndoială, e suficient de convențională prin tiparele romantice pe care le asimilează. Altfel spus, în muzica lui I. Mureșianu se pot găsi și atribute universale și atribute folclorice insuficient asimilate, aliajul lor fiind astfel făcut încît compromit ambele izvoare sau, spus mai academic, aliajul cuprinde în egală măsură componente din fiecare strat, ambele păstrîndu-se într-o combinație curioasă, nelăsîndu-se asimilate într-atît încît să-și piardă coloritul originar. Că I. Mureșianu era un maestru desăvîrșit nu mai încape îndoială, după cum apare și din tematismul secțiunilor corului *Sub răchită*, indivi-

dualizat de fiecare dată, deși poartă atribute comune, prin încadrarea în parametrii cvintei descendente *si — mi*, sau răsturnate, cu cadențe pe *si (mi)*.



Desigur, bogata creație a lui I. Mureșianu conține numeroase pagini de frumusețe și autenticitate, ca spre exemplu *Doina din Bihor*, cu caracterul ei parlando, ornamentația ce apare la cadență, urcarea treptei a patra a modului minor... Se poate spune că, prin alegerea melodiei din tezaurul folcloric sau prin intervenția compozitorului, *Doina din Bihor* (solo tenor și voci bărbătești) pare mai săracă decît o doină din *Răsunetele* lui I. Vidu, căci e întrucîtva occidentalizată. Dar s-ar putea ca zonele din care proveneau doinele menționate să explice diferențele, încărcătura ornamentală sau pregnanța recitativică și nimic altceva. Oricum, *Doina din Bihor* e, ca miniatură, admirabilă.

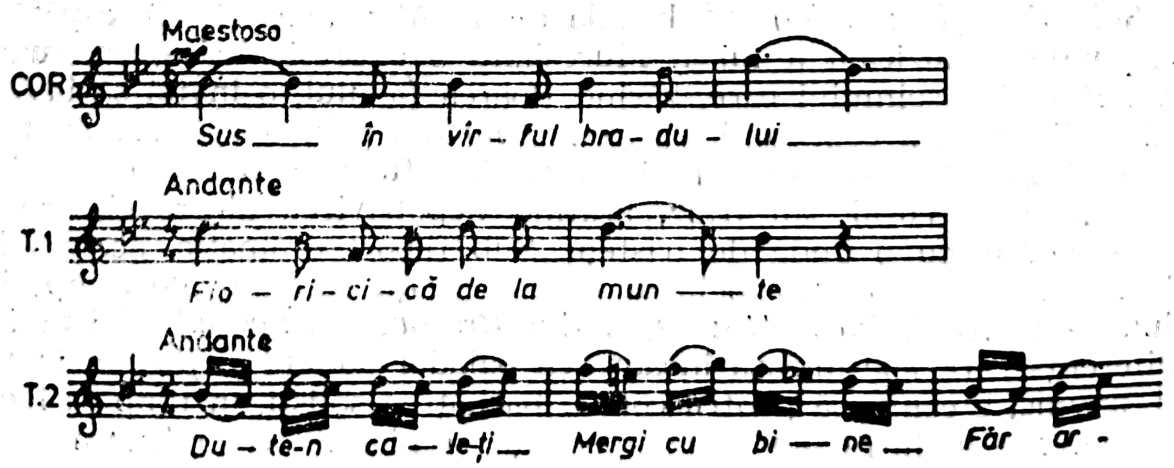


Șoimul și floarea fagului, baladă de V. Alecsandri (1905), capătă în transpunerea muzicală a lui I. Mureșianu o expresie lirică, cu nuanțe epice. Povestea șoimului care, zărind floarea fagului, o invită să iasă la lumină din umbra copacului, ca să fie purtată prin soare ,... pîn te-oi face roditoare / Și de mine iubitoare", și, refuzul acesteia, pe considerentul „fiecare cu-al său trai", arătînd nepotrivirea dintre ei, are un fior romantic, cu o undă de tristețe. Sub raport dramatic, această baladă se încadrează în tipologia unor alte creații similare ale compozitorului, respectiv *Năluca*, *Muierușca din Brașov*, *Erculeanul*. Există însă o diferență care legitimează încadrarea baladei *Șoimul și floarea fagului* aici, anume, e compusă pentru cor de bărbați și soliști, în timp ce lucrările mai sus amintite au în componență și pianul ori orchestra.

Acest cor a cappella, ce nu întrece ca proporții creațiile ample de I. Vidu, I. Velceanu, evidențiază, din nou, tendința lui I. Mureșianu de a făuri un limbaj muzical românesc, păstrînd reminescențe romantice. Cele mai directe date de specificitate sînt tempoul de horă și jocul. Ca desfășurare, compozitorul recurge la procedeul clasic al corului ca personaj neutru, un fel de ghid care introduce în acțiune, descriind cadrul și factorii expoziției. Acțiunea propriu-zisă e lăsată celor doi soliști, unul purtînd rolul Șoimului, și celălalt, în rolul florii fagului. Dialogul lor e cursiv și încărcat de semnificații, ponderea greutății revenindu-i celui de-al doilea solist care, pentru a fi mai convingător, i se acordă mai mult spațiu, partida sa avînd două secțiuni, lirică și joc. În încheiere, ca repriză, corul revine cu ceea ce expusese. Sfera tonală e dominată de culoarea *Si bemol major*, cu inflexiuni modulatorii în *fa* și *sol minor*. E curios cum de nu s-a recurs la o mai clară detașare a timbrului vocal, preferînd, uneia dintre vocile de tenor, timbrul de bas sau bariton. Fără să aibă prea mare distincție și nici personalitate, muzica e sugestivă și are tensiune. Arhitectura acestei piese corale e complexă:

Cor	Solo tenor I	Solo tenor II	Cor
A	*B*	*C D*	*A*
a b c d b	*e e e*	*f g h i*	
Si bemol	*Si bemol-sol minor*	*sol Si bemol*	*Si bemol*
Expoziție epică	lirică		epică
caracter static	activ		static

În acest fel, I. Mureșianu demonstrează că stăpînește formele mari, încărcate, putînd trata o temă ce implică o relativă acțiune. Curios, talentul melodic nu pare latura forte a personalității lui I. Mureșianu, el păstrează suficiente formule eclectice, dar știe să reformuleze o idee. Iată prima idee, varianta în partida tenorului I și a tenorului II, jocul:



EDUARD CAUDELLA

Absorbit de creația teatrală, simfonică și camerală, Eduard Caudella a scris și coruri, nu prea multe, care atestă gama largă a preocupărilor sale componistice, ca și bogăția stilistică a genului. Cele mai multe piese destinate ansamblului coral sînt imnuri patriotice, cîteva au fost deja pomenite, indicînd aderența sa la temele de intensă vibrație patriotică. Mai reținem: *Imnul lui Ștefan cel Mare*, versuri A. C. Cuza, *Lui Mihai Viteazul*, versuri Ana Conta-Kernbach, *Spre Sarmizegetusa* (1914) versuri G. Georgescu-Theologu, *Banatul plînge*, cor mixt, versuri Ana Tschaikovsky-Ionescu.

O categorie aparte reprezintă corurile pe versuri de alură populară în care compozitorul recurge la elemente folclorice, nu prea pure și nici consecvent urmărite, interferate într-o țesătură romantică incoloră. Astfel sînt: *Cine știe, cine știe*, pentru cor mixt și pian, versuri de Badea Pletea, *Luncă, luncă* (1905), versuri Ana Conta-Kernbach, *Hora frunzelor* (1906), cor mixt, versuri Mihai Codreanu și *În țara abisurilor*, cor bărbătesc.

Profilul horei e imprimat corului *Bate vînt*, versuri A. C. Cuza, în timp ce *Curcile*, avînd la bază fabula lui V. Alecsandri, are caracter satiric, etalînd o muzică antrenantă. În *Jocul*, cor mixt cu pian pe versuri de Carmen Sylva, se redau gîndurile ascunse ale celor antrenați în dans: copile, mame, femei, bărbați. Desfășurată în formă ternară *(Fa-re-Fa)* muzica vădește tangențe cu verva jocului popular prin ritmică și caracter zglobiu, iar în secțiunea mediană este solicitată, fugitiv, secunda mărită. Astfel, nota de specificitate e punctată ușor, dar nu se va găsi nimic din spontaneitatea și prospețimea altor coruri grefate pe melosul popular. Curios, unele partituri ale compozitorilor noștri reputați, ce atestă o tehnică destul de sigură, nu excelează în privința inspirației, greoaie și prea puțin firească, aspect accentuat și de unele imagini stîngace ale versurilor. În plus, chiar dacă anumite inflexiuni trimit fantezia spre muzica populară, ele apar incidentale și, în mod sigur, nesusținute în planul limbajului armonic, ancorat ferm în tiparele major-minorului clasic.

Fără a marca un moment în evoluția creației corale, lucrările lui Eduard Caudella sînt edificatoare pentru frontul larg pe care-l abordau compozitorii români.

Scanned with OKEN Scanner

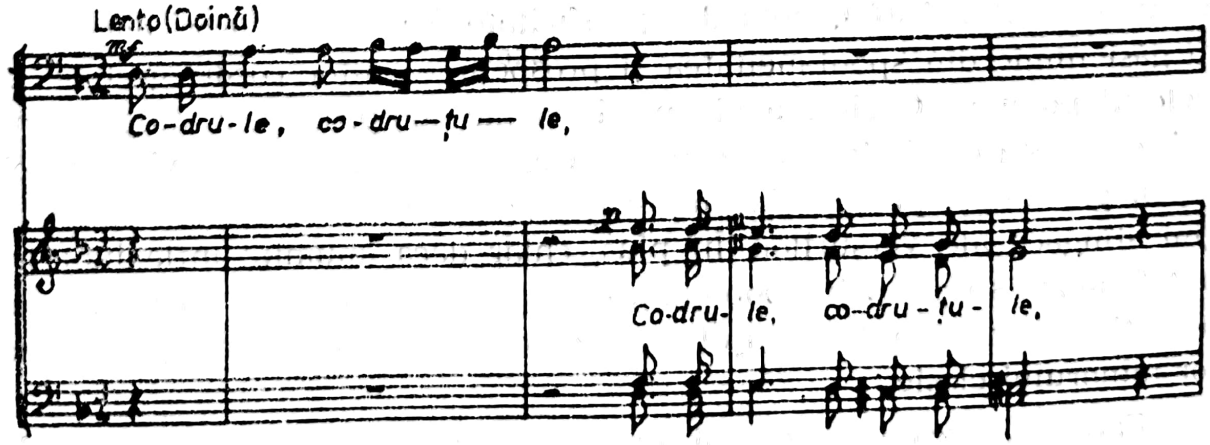
ANTON SEQUENS

Muzicianul ceh, stabilit din 1887 la Caransebeș, a căutat ancorarea creației sale corale, și nu numai, în universul poetico-muzical românesc, în dorința ca arta lui să aibă răsunet. Fenomenul nu e lipsit de semnificație, căci un muzician străin venind în contact cu realitatea, cu oamenii Carașului, stăpîniți pe atunci de Austro-Ungaria, se identifică cu muzica românească, însușindu-și legile și trăsăturile sale, și nu cu muzica germană, austriacă sau ungurească. Este, fără îndoială, un argument al importanței și forței pe care elementul artistic românesc îl reprezenta în spiritualitatea acelor vremuri.[43]

Curios și receptiv, a aprofundat muzica populară cu care venea în contact, asimilîndu-i componentele de o asemenea manieră, încît a putut compune după modelele ei, recurgînd adeseori la citate. Cum stăpînea o solidă măiestrie de tip german, A. Sequens a adoptat-o specificului muzicii românești, realizînd o sinteză interesantă, al cărei rezultat se concretiza în îmbogățirea repertoriului vocal ori instrumental.

Codrule, codruțule, pentru bariton solo și cor bărbătesc, pe versurile lui M. Eminescu *(Revedere),* apare elocvent în acest sens, fiind clădit pe un mod minor de *sol* cu treapta a IV-a ridicată, avînd caracteristică secunda mărită.

A preluat și modelul adoptat de compozitorii români de a oferi contrastul doină-joc și astfel, prima parte a corului *Codrule, codruțule* are un caracter meditativ, desfășurîndu-se rubato *(Lento),* prin alternarea vocii solo și corului, avînd la bază formule melodice cu iz de cîntec vechi, cu atribute caracteristice, de tipul:



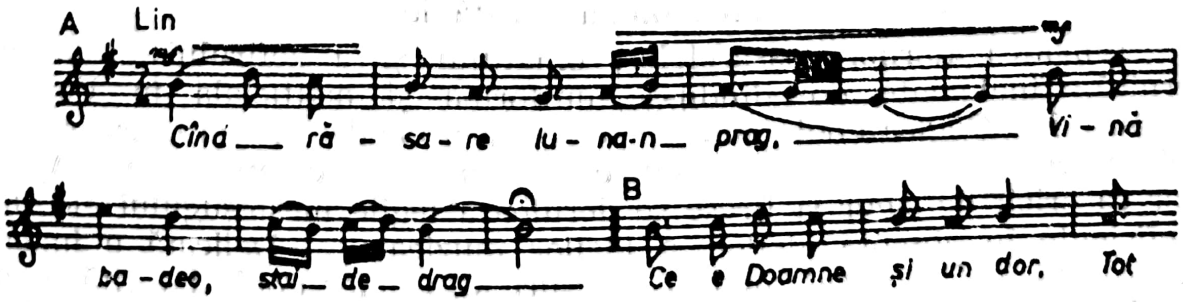
[43] Alexandru, Tiberiu. *Antoniu Sequens.* În: *Muzica și poezie.* II, 5, 1937, p. 15.

Ele vor fi tratate variațional, într-o necontenită devenire, păstrînd însemnele inițiale. Partea a doua, hora: „Ia, eu fac ce fac de mult", continuă fluxul variațional, dînd noi sensuri melodice formulelor inițiale, într-o amplă derulare de fraze și segmente, oscilînd după criteriul contrastului minor — major *(Re)*, ceea ce nuanțează luminozitatea expresiei muzicale. În corurile pentru voci bărbătești *Frunză verde, verde*, doină și hora *De-ai știi* se prelucrează melodii cu iz folcloric caransebeșean, după cum procedase și în *Mîndră, mîndruliță mea*, cînd preluase o melodie de la A. Alionte. În schimb, *Hora de la Jiu* e prelucrarea unei melodii atribuite lui Gr. Gabrielescu.

Pentru cor la trei voci egale, A. Sequens a compus *Cîntec*, pe versuri de G. Coșbuc, ilustrînd dragostea mamei. Fără să fie prea direct implicat în folclor, muzica, concepută în trei secțiuni, a doua tranzitivă, emană căldură și gingășie datorită cantabilității frazelor, deși, uneori, au contururi capricioase.

A venit un lup în crîng inaugurează cîntecul, constituindu-se în prima secțiune, strofic, *mi minor*, în măsura de 4/4. A doua, în 3/4, curios, pare un refren, deoarece vehiculează aceleași versuri. A treia, iarăși în măsura de 4 timpi, e fără relief melodic, tot strofică, terminînd în *Sol major*. *Munte, munte* e o prelucrare, foarte scurtă, cu măsuri alternative, ternar și binar, major-minor.

Creația sa corală mai cuprinde: *Duce-m-aș, Frumoasă copiliță, Foaie verde pup de crin, Horă*. Pe versuri populare e realizat corul mixt *Cînd răsare luna-n prag*, demonstrație de subtilă măiestrie și gust rafinat. Contribuie la această constatare felul în care construiește materialul tematic ca și întregul edificiu, o formă ternară cu repriză, secțiunea mediană neavînd un caracter autonom, ea apare ca prelungire, ca dezvoltare a elementelor anterioare, după regulile improvizației populare. Acest madrigal ce cîntă „dragostea dintîi" e structurat pe o idee melodică lirică, cu ecouri de colind, de tipul acelora pe care le va surprinde mai tîrziu S. Drăgoi. Conturul ei e sinuos, avînd o asimetrie în arcuirea frazei *(A)*. Din ea se vor desprinde mai tîrziu formule caracteristice, variaționale, imprimîndu-se în mod distinct, un motiv ce trimite memoria spre tonurile limpezi ale tabloului *La șezătoare* de T. Brediceanu.



Scriitura corală e densă, vocile capătă contur prin intervenții individualizate, după reguli contrapunctice, în timp ce limbajul armonic e bogat, unele trepte cromatizate avînd darul să susțină această afirma-

ție. Profesionalismul lui A. Sequens, aplicat matricei melodicii populare, a avut darul să fertilizeze creația românească și să indice tinerilor compozitori din zonă trasee demne de urmat.

THEODOR FUCHS

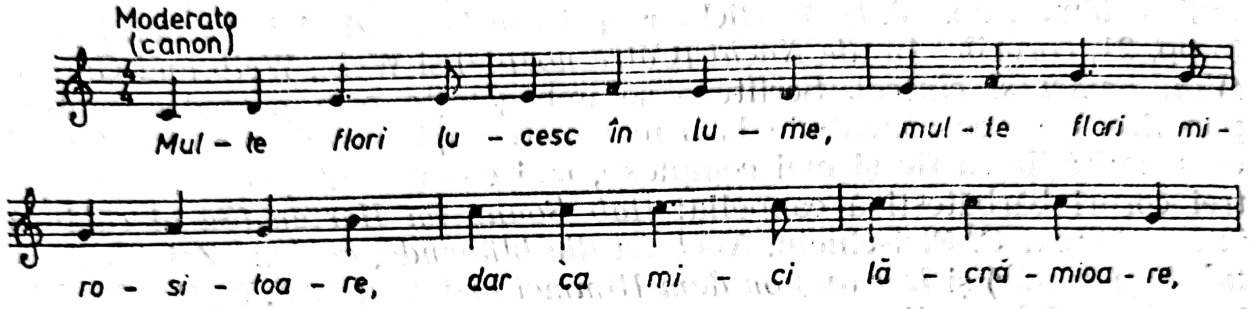
Reunite într-un volum sub titlul *12 coruri*, compozițiile lui Th. Fuchs, desăvîrșit muzician, scrise pentru trei voci egale, par menite să demonstreze anacronismul stilistic de factură universală ca și desuetudinea unor marote poetice. E adevărat, prin conținut, broșura alătură piese ce pot fi catalogate drept madrigale, fie și miniaturale, cîntece patriotice și școlare: *Imn religios*, versuri V. Alecsandri și *Cîntecul gintei latine*, versuri de același poet, atît de des transpusă pe muzică. Restul corurilor — piese convenționale, cu o melodică banală, croită pe arpegii și sunete treptate, care să nu pună dificultăți de intonare. Din această cauză relieful tematic e șters, lipsit de nerv și viață, pus în pagină pentru a ilustra texte idilice, lacrimogene. Nimic din clocotul social, din gravele probleme ale existenței, lirica eminesciană, cu implicații filosofice, e absentă, iar marii noștri poeți apar în colecția sa cu pasteluri și ode melancolice.

Fluturașul, versuri M. Cugler-Poni, care, la I. Mureșianu avea contur, în viziunea lui Th. Fuchs e academizantă, cu calități în plasticitatea melodiei, care are ceva din zborul acestei vietăți, și o încheiere sugestivă, neașteptată, deoarece, față de statismul ternar al frazei secunde, se recurge la un stil recitativic, punctînd concluzia dramatică „. . . tot a murit".

Formule melodice ostinato se constituie în fundal, pentru a legăna o horă bătrînească ce transpune versurile *Noapte bună* de Duiliu Zamfirescu. Aici compozitorul, muzician reputat, caută sprijin în modalism, *mi minor* cu treptele II, IV și VI urcate, mai bine-zis, fluctuante. Ceea ce se obține, sună lăutărește, deși mai departe are unele asperități. Oricum, cadrul liric e sugerat cu lejeritate, contrastul major-minor are darul să învioreze ambianța monotonă, cerută de text.

Tematica florilor, păsărelelor, omătului și a zefirului e atotputernică, finalmente dovedindu-se uniformă și artificială în *Viorica*, versuri M. Cugler-Poni. Muzica e convențională și sărăcăcioasă, în pofida brumei de măiestrie cu care jonglează compozitorul. Apare clar că oricît de sigur și firesc se derulează legile meșteșugului ele sînt ineficiente în absența ideilor, a ideilor muzicale. . . Delicată e imaginea redată în *Ca zefirul șoptește*, versuri M. Cugler-Poni, datorită sonorităților estompate de horă, cu nelipsita opoziție major-minor-major. O variantă a *Șoimului și floarei fagului* e *Pasărea și Vulturul*, cor la două voci, axat pe ideea spațiului circumscris al existenței, păsărica neîncumetîndu-se să urmeze chemarea vulturului spre înălțimi. Trans-

punerea muzicală e firavă și lipsită de substanță. *Dor de călătorie*, *Ieri și azi*, *Lăcrimioare*, canon, toate pe versuri de V. Alecsandri, sînt, o constatăm cu regret, lipsite de vitalitate, stereotipe și cenușii, impregnate de formule banale. Nimic original și captivant, ceea ce face să se accentueze discrepanța dintre această linie plată, întreținută de unii buni muzicieni, și linia compozitorilor ferm ancorați în realitatea folclorică, etalînd pagini pregnante, pline de prospețime. Iată o mostră de melodicitate ternă:



Rămîne ceva din creația corală a lui Theodor Fuchs? Din păcate a fost prea docil arhetipurilor rutiniere învățate la cursurile de armonie și contrapunct, neputîndu-li-se sustrage, lăsîndu-se dominat. Ca atare, piesele sale corale sînt amorfe și nesolvabile.

PAUL RICHTER

Brașoveanul Paul Richter (28 august 1875 — 16 aprilie 1950), profund muzician, s-a format în ambianța culturală a orașului natal, sub îndrumarea lui Rudolf Lassel, ca apoi să-și desăvîrșească studiile la Conservatorul din Leipzig. Reîntors acasă, în 1908, preia funcția de dirijor la *Kronstädter Männergesangverein (Asociația corală bărbătească din Brașov)*, pe care o deține timp de 18 ani, ceea ce îl ajută să cunoască specificul creației muzicale cu acest profil și să compună. Cînd preia acest cor, Paul Richter avea deja o experiență acumulată la Leipzig unde, ultimii doi ani, colaborase ca dirijor la *Weltlicher Oratorien-Verein*. Din această etapă datează corurile *Wandert, ihr Wolken (Treceți, nori)*, text de F. Avenarius și *Der öde Garten (Grădina pustie)*, text de K. v. Gerak, ambele op. 5, cu evidente sonorități proprii limbajului german.

La Brașov compune pentru cor bărbătesc *Schneidermär (Povestea croitorului)*, text de Carl Busse (1901), o armonizare a unei melodii germane cu caracter strofic, *Maientraum (Vis de mai)*, *Trutzlied (Cîntec de protest)*, cor cu tenor, *Liebesahnung (Presimțirea dragostei)*, text de K. Streber (1902), și *Mädel, wie blüht's (Fetițo, cît de frumos înflo-*

reşte), text Rudolf Baumbach (1906), *Im Haselstrauch (În aluniş)*, text Karl Stieler şi *Frau Sonne (Doamna Soare)*, op. 17, compoziţii socotite de tinereţe[44].

Caracteristic apare aici o tematică de inspiraţie romantică, cu o melodicitate simplă şi plăcută, cu armonii bogate, din care nu lipsesc îndrăzneţe modulaţii şi conexiuni tonale, într-o desfăşurare academică.

Colaborările cu coruri din alte centre s-au soldat cu partiturile: *Gruss an die Bukarester Liedertafel (Salut către Liedertafel din Bucureşti)* şi *Gruss an Troppau (Salut către Troppau)*, ambele pe text de Julius Römer, op. 18. Şi P. Richter apelează la poezia lui Carmen Sylva, în op. 21, corurile *An die Nacht (Către noapte)* şi *Wein, Weib und Gesang (Vin, Femei şi cîntec)*. Scriitura se îmbogăţeşte prin procedee contrapunctice, ceea ce contribuie la o mai mare suplete a discursului, făcînd ca sonorităţile să fie şi mai complexe, mai contrastante. Op. 22 reuneşte trei coruri bărbăteşti à cappella: *Hab Sonne im Herzen (Să ai căldură în inimă)* text C. Fleischlein, *Noch ist die blühende, goldene Zeit (Înfloritul timp de aur)* şi *Der du von dem Himmel bist*, text de J. W. Goethe. Din 1909 datează lucrările pentru cor mixt: *Weihnachtswiegenlied (Cîntec de leagăn de Crăciun)* pe text din secolul al XIV-lea şi *Ein kurz poetisch Christgesang*, text de Friedrich von Spee.

Tinzînd spre o deplină interacţiune a tuturor componentelor în realizarea perfecţiunii corale, P. Richter va căuta spiritul muzicii medievale, interesîndu-l în mică măsură cuceririle contemporane. Pentru el mai importantă era tradiţia ce se cuvenea menţinută şi în muzica sa. Acest aspect devine limpede din corurile op. 26 pentru voci feminine, cu sau fără solo, şi orgă: *Wo du hingehst? (Unde te mai duci?)* — (1905), *Ich bane auf dich (Mă bizui pe tine)* — (1908), în formă ternară. Probabil cele mai reprezentative coruri din această perioadă sînt *Kuchuck (Cucul)* şi *Die Engel und die Hirten (Îngerii şi ciobanii)* op. 27, pentru cor mixt. În op. 28 *Wintertrost (Consolare de iarnă)* — (1910), pe text de Heinrich von Morungen, şi *Müller Abschied (Adio, morarului)* — (1911), se remarcă încadrarea tonală foarte clară, în timp ce în op. 30, din 1919, se întîlnesc elemente ale muzicii populare săseşti: *Auszug der Soldaten (Ieşirea soldaţilor)*, text propriu, şi *Ach, wenn ich doch ein Täublein wär (De aş fi un porumbel)*. Cu o remarcabilă măiestrie, P. Richter obţine în compoziţiile corale imagini plastice, adecvate textului, într-o îmbinare a gustului cu rigoarea funcţionalităţii tonale îmbogăţite cu sonorităţi cromatice, adeseori modulatorii. După cum remarcă şi Victor Bickerich, P. Richter era un muzician distins, înzestrat cu fantezie, marcînd în coruri o fericită îmbinare a expresivităţii şi forţei dramatice[45].

Şi după 1920, compozitorul braşovean va continua să manifeste acelaşi interes pentru creaţia corală, deşi ponderea sa, în ansamblul creaţiei, comparativ cu alte genuri, se pare că scade.

---

[44] Türk, Hans Peter. *Paul Richter*. Bucureşti Edit. Kriterion, 1975, p. 164.
[45] Bickerich, V. *Paul Richter*, Supliment la revista *Muzica*, nr. 7, 1958, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

IOAN SCARLATESCU

O serie de corale a scris Ioan Scarlatescu, toate pe texte germane, mai ales în anii studiilor la Lepizig. Cele compuse în 1910, e clar că sînt lucrări de școală, în care se urmărea însușirea măiestriei. Volumul *Chorale*[46] atestă stilul academic, cu desfășurări ample ale unor lianturi melodice ferm ancorate în funcționalismul tonal, uneori cu inflexiuni cromatice, într-o suprapunere vocală omofonă, cu dese sau predominante incursiuni polifonice, foarte sobre și riguroase. Sonoritățile apar bogate, tensionate, conducînd spre un climat bine articulat. În acest plan se pot formula o serie de observații în favoarea tehnicii corale, observații ce eludează însă problema cardinală: originalitatea stilistică sau personalitatea compozitorului, jertfită pe altarul măiestriei. Astfel, paginile corale scrise de I. Scarlatescu sînt capabile să-i reprezinte personalitatea creatoare. Mediul în care s-a format, puternica influență exercitată asupra sa din partea muzicii germane s-au dovedit inhibitoare, nereușind să se debaraseze de modelele tutelare.

Nici corurile de mai tîrziu, din păcate, nu ies din aceste cadre: *Coral* (1914); *Coral* pe versuri de Klopstock (1917); *Coral* (1918), *Coral* pe versuri de Hiller (1918) și *Himmel Also auch auf Erden* (1919), *Das Vaterunser* (1919)[47]. Așadar, nici un poet român, nici un cor pe text românesc, iar creațiile corale compuse pe texte germane nu sînt investite cu atributele perenității, fapt pentru care valoarea lor nu trece mai departe de interesul pur documentar.

Din păcate, există o serie de coruri asupra cărora nu ne putem pronunța, negăsindu-le. Astfel: *Coruri laice* de Paul Ciuntu, *12 coruri pentru voci egale* de George Fotino.

GHEORGHE CUCU

Dintre compozitorii noului val, adică din generația formată în acești ani, Gheorghe Cucu este, fără îndoială, cel mai interesant, mai per-

[46] Păstrat în biblioteca *Conservatorului „Ciprian Porumbescu"* din București, cuprinde: *Abendlieder*, versuri Arndt; *Abendlied*, versuri Gelert; *Abendlied* versuri Hensel; *Am Sonnabend* versuri Kohler; *An deine Leiden*, versuri Niemeyer; *Busslied; Es ist ein Roe; Das heilige Abendmahl*, versuri Ramleacher; *Der Herr*, versuri Weddingen; *Leise tritt durch*, versuri Weddingen; *O, Welt, sich hier dein Leben*, versuri Gerhard; *Passionslied*, versuri Mentzer și *Wunderwonne*, versuri Arnold. Vezi: Stoianov, Carmen. *Scarlatescu, Ioan*, Edit. Muzicală, 1976, p. 127.

[47] Stoianov, Carmen. *Op. cit.*, p. 127—128.

Scanned with OKEN Scanner

sonal și mai profund ancorat în realitatea etosului popular. Născut într-o familie de țărani, la 11 februarie 1882, la Pueşti-Tîrg, județul Vaslui, — mort la 24 august 1932, la București, Gheorghe Cucu a venit spre muzică prin Școala de cîntăreți bisericești de la Brad. Înscris la Conservatorul din București, din 1899, studiază șase ani, atașîndu-se mai ales de D. G. Kiriac, al cărui dirijor secund era la Societatea *Carmen*. Apoi la Paris, la Conservator și, în fine, la Schola Cantorum, între 1908—1911. În această perioadă, de asemenea, îi succede lui D. G. Kiriac ca dirijor al Bisericii Române din Capitala Franței. Reîntors la București, intră în diverse activități didactice, dirijorale, dedicînd mult timp culegerii și studierii muzicii populare și, prin prisma sa, compoziției, excelînd și în sfera muzicii religioase, față de care are o constantă afinitate.

În partiturile laice compuse pînă la 1920, Gheorghe Cucu demonstrează talent și puritate stilistică decurgînd dintr-o totală identificare cu atributele melodicei populare. Ca fiu al satului, Gheorghe Cucu a păstrat adînc în sufletul său chipul muzicii strămoșești, nealterîndu-l prin studii superioare din țară și străinătate. Exigent, compune numai atunci cînd are o idee, cînd poate comunica ceva interesant, cînd i se conturase o imagine muzicală. Așa se explică de ce paginile semnate de el sînt impregnate de substanță, prospețime și inedit. Poate nu exagerăm cînd afirmăm că cele mai personale pagini corale din această etapă par să aparțină lui Gheorghe Cucu, nefiind în nici un chip afectate de patina eclectismului ori de stilul lăutăresc, ceea ce face ca, ascultîndu-i muzica, să nu poți detecta asociații, influențe. Mai mult, fiind el însuși un potențial creator de melodii populare, apare greu procesul detectării acelor elemente ce sînt preluate din creații folclorice sau concepute în spiritul acesteia.

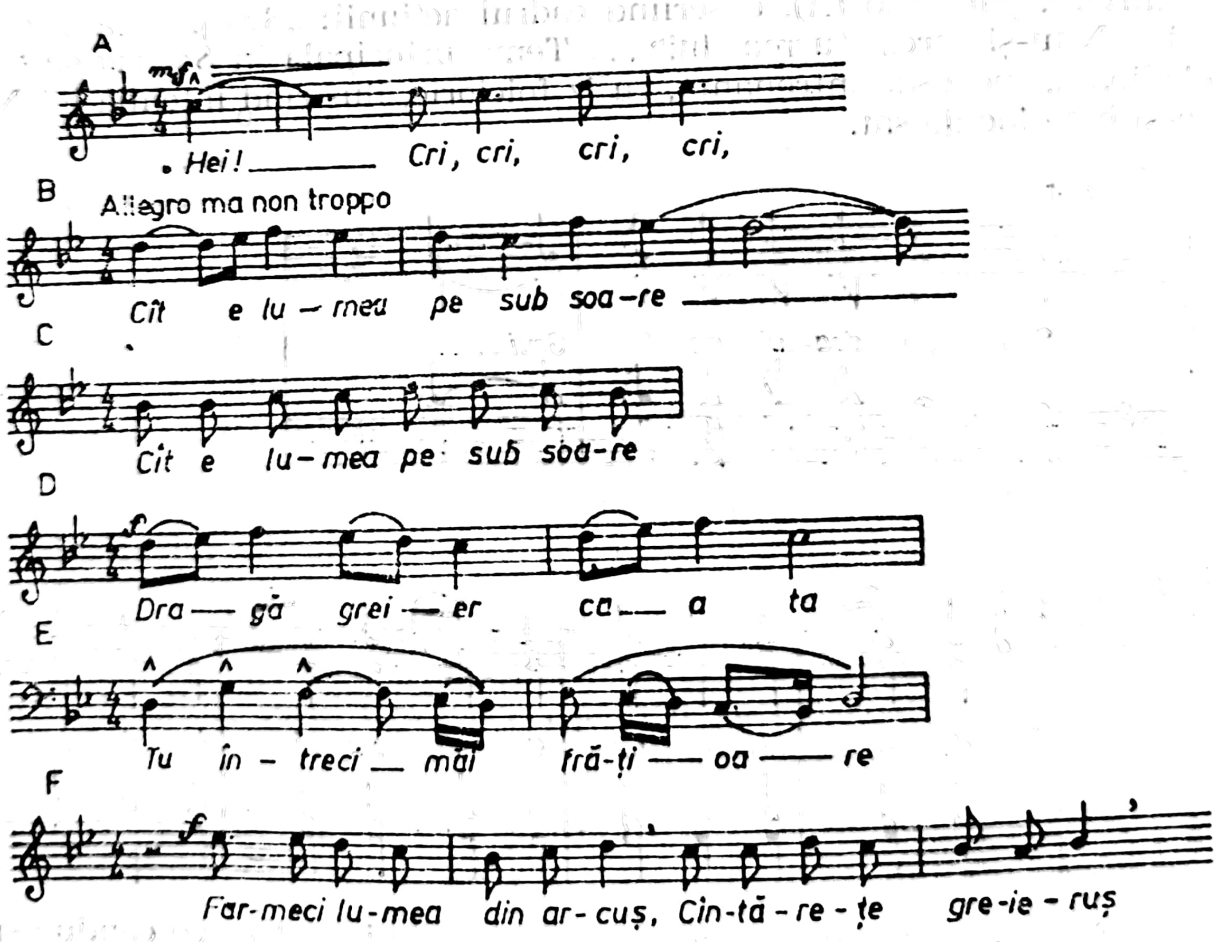
Primele compoziții corale sînt de factură patriotică: *Stema țării*, versuri G. Coșbuc și *Pui de lei*, versuri I. Nenițescu, tipărite în 1909. Le-au urmat, după doi ani: *Luceferii* și *La noi*, ambele foarte mult cîntate în prima parte a secolului și *Crăciunul*, *Greierul*, *Mincinosul*, coruri care deși au apărut în *Culegerea de coruri* a lui D. Kiriac, N. Bănulescu și Gh. Cucu, avînd profil repertorial destinat școlii, sînt pretențioase, ultimele două întrunind atributele madrigalului.

Greierul pe versuri de I.U. Soricu, cor mixt, capodoperă a genului, a fost compus în perioada șederii la Paris și are ceva din parfumul muzicii impresioniste, cu elemente specifice populare. Să fie aceasta o sinteză de pionierat, pe axa modernizării? Un fapt e de necontestat, Gheorghe Cucu etalează o remarcabilă măiestrie.

Textul susține priceperea de neegalat a greierului de a cînta „din arcuș", „Cît e lumea pe sub soare, nu auzi așa cîntare..." El întrece și... „trompete și vioare"... El cîntă „Spre seară" în „nopțile de vară" și farmecă lumea... Deci, portret al greierului-cîntăreț, prilej de a da curs muzicii să-i imite cîntarea... Gheorghe Cucu recurge, în acest sens, la elementele melodice primare, formate din două, apoi trei, apoi patru sunete în liantele melodice pe care le inventează, sugestivitatea fiind realizată prin procedee onomatopeice. Scurtimea respirației unor fraze melodice, ca și conducerea acestora prin procedee polifonice imita-

Scanned with OKEN Scanner

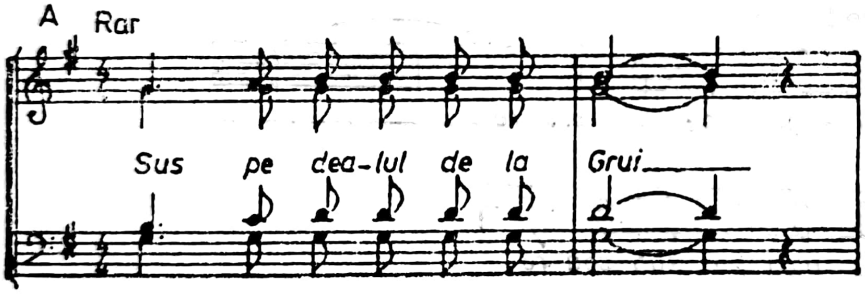
tive vor concura la crearea imaginii muzicale. O serie de pulsații ritmice, de culori armonice vor întregi efectul sonor aflat într-o perpetuă mișcare. Tehnica de compoziție apare într-o postură nouă, în sensul că întregul nu se edifică prin una sau două teme melodice sau atribuite ce determină secțiuni juxtapuse. Aici întregul e făurit prin însușirea, alternarea și intersectarea unor teme scurte ce, prin distribuție, realizează o formă cursivă, eliberată de schemele clasice, dînd impresia unui mozaic ce poartă asociații spre muzica lui Stravinski. De fapt, unele pulsații pe același ton, statice prin perseverența cu care repetă o valoare ritmică, de asemenea, trimit spre acest compozitor. Mai mult, configurația unor nuclee tematice (vezi motivul „d") e stravinskiană, aducînd a cîntec de ritual prin scările modale prepentatonice pe care le conțin, dar și prin salturile de cvartă din cadențe ori din incipit. Apar formule melodico-ritmice de fond care capătă rol de prim-plan. La o analiză mai insistentă, motivele acestui cor se înrudesc, vehiculînd la început secunda mare, iar la sfîrșit, terța mare. Ideile tematice ale acestei piese sînt:

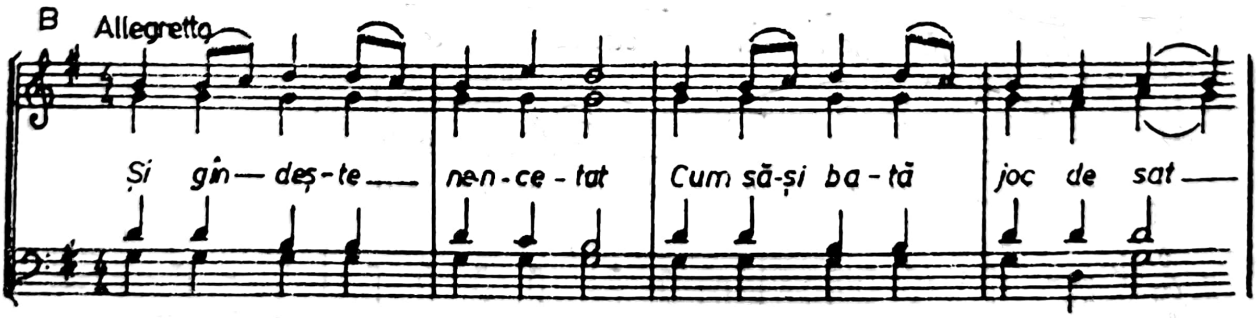


Reluările, cînd intervin, nu au atît rolul de a cimenta arhitectura, cît de a reitera un element anterior, bunăoară motivul „... cri, cri, cri", ... Distribuirea și frecvența ideilor tematice e de natură, totuși, să marcheze arcurile variaționale ale omogenității:

a b c b c d d e c d — a f coda

Lipsit de cea mai ușoară umbră de convenționalitate, corul *Greierul* e o bijuterie, ilustrînd faza nouă pe care Gheorghe Cucu o marchează în istoria artei noastre muzicale. Și *Mincinosul,* tot pe versurile lui U.I. Soricu, este o reușită, fiind clădit după aceleași principii, deși individualitatea acestei piese atrage după sine cîteva atribute mai detașate. Astfel, fabula, cu substrat moralizator, e desfășurată, antrenînd o acțiune: păstorul are ideea păcălirii consătenilor, turma e atacată de lupi după care hohotește, buna credință a sătenilor e batjocorită, iar atunci cînd situația nu mai e o plăsmuire, adevărul nu mai e luat ca atare, sătenii nu-l mai bagă în seamă pe cioban și, consecința, e mîncat de lupi... Conținutul, deși grav, cu implicații tragice, e realizat printr-o prismă hazlie, ca o fabulă spusă într-un moment de bună dispoziție, ce trebuie luată în serios, deoarece poate deveni realitate... Tonul glumeț face ca forța satirică să sporească, imprimînd veridicitate. Și conturul tematic este mai accentuat, adică mai reliefat, dacă ne gîndim la melodia cu care debutează, *Allegretto,* ceea ce va avea implicații asupra construcției în ansamblu, această idee revenind în momentele decisive. Merită a fi consemnată și apelarea la o introducere avînd indicativul rar, recitativică, parlando (*A*), descriind cadrul acțiunii: „Sus pe dealul de la Grui / Nițu-și urcă turma lui"... Tema principală în *Sol major (B)* e melodioasă, jucăușă, antrenantă, cu iz folcloric, ilustrînd intenția lui Nițu de a-și bate joc de sat.





Strigătul de ajutor *(C)* e sugerat prin pasaje imitative ce conduc spre septime și aglomerări precipitate, terminînd pe un acord de septimă micșorată. O scurtă secțiune (*D*) e axată pe descrierea venirii sătenilor. În acest moment, compozitorul recurge la tehnica polifonică, desfășurînd două planuri: la vocile înalte prin valori largi, pe același sunet *(re)* se redă vocea lui Nițu, care rîde de săteni, spunîndu-le că „lupul n-a venit la oi", iar la alt și bas se reia tema melodioasă (*B*) pentru a comenta:

Scanned with OKEN Scanner

„Nițu-și bate joc de sat". De fapt, rîsul lui și consternarea sătenilor e realizată în măsurile următoare, prin secvențe și acorduri aparținînd tonalității *Re major*. Reluarea introducerii (rărișor) prin recitative modulante, de data aceasta mai dezvoltate, descrie cum „într-o zi, lupu-ntr-adevăr veni"..., dar nimeni nu dăduse crezare strigătelor lui Nițu... Pe o pedală ritmico-armonică, a vocilor bărbătești, se suprapune tema melodioasă, marcîndu-se repriza, spunînd că lupul l-a mîncat pe nechibzuitul păstor. Coda, recitativică, e moralizatoare, de data aceasta sătenii, comentatorii, hohotesc pe seama celui care „minte n-a avut și să mintă i-a plăcut"..... încheind într-o succesiune de fraze lapidare, pe sunetele și arpegiul tonalității *Sol*. Ca formă, se detectează o structură complexă, în care cele două părți înscriu o schemă ternară de factură destul de liberă.

Rar	Allegretto			Rărișor		Allegretto	
A	*B*	*C*	*D B*	*A*	*B*		*D*
Introducere						Încheiere	
Sol	*Sol*	*Do*		*Re*		*Sol*	*Sol*

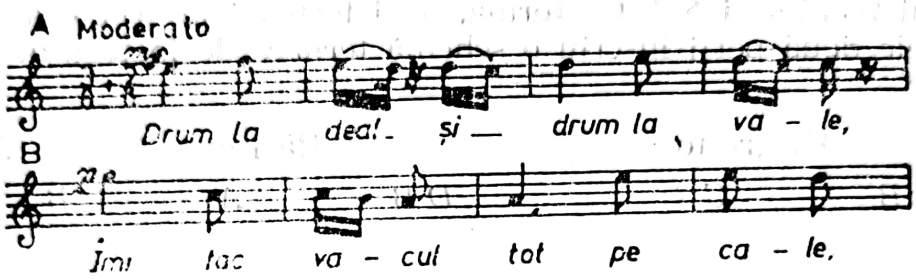
Fiind atît de atașat cîntecului popular, Gh. Cucu nu a putut evita citarea, ceea ce o demonstrează cîteva prelucrări: *Sus, bădiță*, miniatură pentru cor bărbătesc cu conținut lirico-satiric, folosind o cantilenă generoasă, reluată în fraza secundă variat, ritmic și melodic. *Foaie verde baraboi*, cor mixt clădit pe un cîntec din Basarabia, în două părți, în *re minor*, cu sextă dorică. Aceleiași categorii îi aparțin: *Foaie verde cimbrișor*, *Foaie verde dediței* și *Pe ridichi de hohorină*, cor mixt de factură satirică, ilustrînd vorbele satului că fata bătrînă se iubește în taină cu un oarecare. Versurile sînt completate prin formule de fundal: „zumba, zumbai"... sau „to da ra da ra da"! care susțin verva și tonul glumeț, expresia bonomă. Verva și culoarea robustă par să fie dominantele acestei muzici, ancorată într-un mod major (*Si*) cu treapta a IV-a mobilă.

Muzica lui Gheorghe Cucu are rara calitate de a nu fi ilustrativă. Interiorizarea și gravitatea, chiar în cele mai luminoase momente, sînt componente de bază, conferindu-i elevație și noblețe. Dar creația de tinerețe a lui Gheorghe Cucu conține și pagini de o cu totul altă factură, cum e, de pildă, corul *Ursitoarea*, pentru voci bărbătești, scris în ajunul anului 1907. Blestemînd ursitoarea pentru că nu i-a dat fericire, omul se află într-o permanentă descumpănire sufletească, deoarece, oricît s-ar trudi pe lume, necazurile îl sugrumă. Această situație e amplificată și de neîmplinirea pe planul iubirii, oriunde se duce în peregrinările căutării existenței, „... de iubit eu nu am parte". E, fără îndoială, cea mai dramatică frescă socială pe care a surprins-o un compozitor român în genul coral, și poate nu numai, demonstrînd profundul atașament față de greutățile insurmontabile ale omului simplu. E adevărat, muncitorul, truditorul diferitelor meserii, țăranul cu munca sa au căpătat diverse transpuneri în creația corală a epocii, indicînd că muzicienii s-au aflat în contact cu cercurile țărănimii. Adeseori însă, atitudinile de muncă,

Scanned with OKEN Scanner

portretele diferitelor tipuri de lucrători erau idilice, siropoase, exterioare. În nici un caz nu se pot formula asemenea cuvinte critice la adresa creației lui Gheorghe Cucu, unul dintre cei mai profunzi și mai inspirați, realizînd în *Ursitoarea*, cor de mici proporții, o răscolitoare pagină de alean și dor, de durere, suferință și încredere.

Distincția corului decurge din sobrietatea tematică, fluxul lin e tulburat de rulade melismatice, într-o alternare perpetuă de măsuri mixte de 3/8 și 2/8, ce destramă fluența, mai bine-zis o ordonează într-o altfel de simetrie decît cea clasică, fantezia populară fiind extraordinară. Cele două profiluri tematice sînt trecute prin zodia modului ionic:



De observat că elementul tematic *B* debutează cu doi timpi (nu în măsura de trei, cum ar fi urmat), ceea ce zdruncină ordinea imprimată; și la reluarea frazei se întîmplă același fenomen. Forma e, de asemenea, neașteptată, deoarece are o particularitate strofică, numai că prima frază e amputată, se reia doar capul motivului în tonalitatea relativei minore, cu un puternic efect deprimant:

A	*B*	*A*	*B*
8	8	4	8
Do	*Do la*	*la*	

Incontestabil, Gheorghe Cucu a adus în muzica noastră corală un suflu nou, regenerator, prin preluarea cîntării țărănești din afara zonelor carpatice, insuflînd tensiune, dramatism, chiar și celor mai luminoase pagini.

CORURILE LUI DIMITRIE CUCLIN

Deși interesul lui D. Cuclin pentru genurile muzicii corale poate fi cotat ca incidental, totuși contribuția sa nu poate fi ignorată, deoarece reprezintă o manieră stilistică aparte. Aceasta nu înseamnă și „original", adică ceva cu totul deosebit din punct de vedere artistic. D. Cuclin n-a excelat în acest domeniu, partiturile sale fiind produsul unei fantezii încărcate de reminiscențe aflate sub puternice reflexe de ordin tehnic, armonic și contrapunctic, care par să înăbușe licărirea inspirației.

Primele coruri par să sugereze aderiunea compozitorului la platforma sămănătoristă. Astfel, în anul 1907 compune *Sămănătorii*, cor

mixt cu o muzică ce atestă preocuparea pentru obținerea unei atmosfere caracteristice, prin apelarea la o melodică de iz folcloric, cu embleme motivice de rezonanță românească, metrică alternativă și modalism, mod minor natural, mod minor cu cvintă micșorată, mod minor cu cvartă mărită.[48] Și *Rodica* e conceput pentru aceeași formație, realizînd un duios portret liric. Ambele coruri au la bază versuri de Vasile Alecsandri. O pagină interesantă aflăm și în madrigalul *Primăvara,* realizat în 1908, avînd o oarecare spontaneitate, deși conducerea celor patru voci, *Allegro vivo,* este greoaie și adeseori comportă o țesătură contrapunctică nu prea fericit găsită. Totuși, se remarcă o oarecare pregnanță a discursului înscris în cadrele arhitecturii de „rondo", indicat de către compozitor.

Se reîntoarce la genul coral în 1916, după ce experiența sa componistică se conturează în genuri camerale, simfonice și operă; ceea ce explică și maniera mai personală, detașată de tirania clișeelor tehnice, a celor *16 madrigale corale în stil popular,* care sînt, în fond, miniaturi realizate prin valorificarea unor motive cu clară descindere din tematica cîntecelor orale. Prin acestea, compozitorul demonstrează limpede dorința sa de a făuri pagini cu o nedezmințită identitate, grefate pe o măiestrie în care mijloacele polifoniei baroce capătă o curioasă adaptare la specificul gîndirii sale muzicale.

În fine, în 1919, mai compune *3 corale variate* pentru cor și armoniu care nu surprind prin sobrietatea discursului ce caută contexte medievale, într-o desfășurare cu reliefuri ușor lombate, evidențiind linii ample, generoase în sonorități de esență monumentală.

CREAȚIA CORALĂ SACRĂ

Vectorul propensiunii creației corale religioase, extrem de variată și intens vehiculată, confirmă justețea remarcii lui George Dima care, în toamna anului 1889, lansa muzicienilor celebrul apel în *România Muzicală:* „Să ascultăm deci glasul timpului și să ne grăbim să zidim o punte peste prăpastia cea mare care este între cultura modernă și între muzica noastră bisericească"[49]. Compozitorul brașovean nu avea în vedere numai aspectele negative din perimetrul interpretării, al cîntării propriu-zise, al răspîndirii ei, ci și al creației, insuficient racordată la imperativele stilistice contemporane și, totodată, direcționată pe făgașul tradiției autohtone.

Evident, frămîntările generate de imperativele clarificării problemelor de fond ale muzicii noastre cultice erau foarte vii, și pozițiile

[48] Popovici, Doru. *Creația corală românească.* București, Edit. Muzicală, 1966, p. 142.

[49] Dima, George. *Ce să facem în prima linie pentru îmbunătățirea stării musicale a poporului nostru (urmare și sfîrșit).* În: *România Musicală,* București, IX, 1898, 15, 15 septembrie, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

demonstrau o luptă zbuciumată în care conservatorii şi inovatorii îşi încrucişau spadele. Disputa nu era nouă, şi continuarea ei antrenează noi şi noi idei în direcţia jalonată cu ani în urmă la Episcopul Melchisedec de Gavriil Musicescu şi mulţi alţii care nu mai acceptă menţinerea tarelor vechi ce diseminau confuzii şi anacronisme defavorabile cîntării. Nu întîmplător, D. G. Kiriac se lansează într-o lungă demonstraţie privitoare la regenerările necesare muzicii bisericeşti, pornind de la tradiţia greacă, făcînd ordine în arsenalul teoretic atît de diferit de cel occidental[50]. Într-adevăr, se scriu şi se publică numeroase cărţi de cîntări, de gramatică muzicală bisericească şi de repertoriu, ce oglindesc evoluţia lentă din acest sector către ipostaza modernă, indicînd şovăieli şi opţiuni. Astfel, Simonahul Nectarie — *Antologie* ... (1898), N. Severeanu — *Irmologhion* (1900), *Anastasimatar* (1901); Nifon Ploeşteanu — *Carte de muzică* (1902) S. N. V. Paveliu — *Cîntările în săptămîna Paştelui* (1903); I. Zmeu — *Anastasimatar* (1903); *Catavasier* (1907); Ionescu, G. — *Cântece de stea* (1906); M. Rădulescu — — *Cîntările bisericii române* (1907); I. Popescu-Pasărea, I. — *Catavasier* (1908); Popescu, D. — *Gramatica*, ... (1908); Ionescu, Dometie — *Cîntări religioase* (1909) ...

Într-atît de mult s-a mers pe linia căutării soluţiilor optime, încît s-a ajuns la o diversificare ce nu mai putea fi controlată de către autorităţile bisericeşti, pe considerentul observat de Timotei Popovici că la români, în fiecare sat, cîntarea bisericească este altfel.

Dacă ar fi să sintetizăm esenţa orientărilor, deci să simplificăm fenomenul, am remarca cel puţin trei curente existente în creaţia corală liturgică: a) creaţie înscrisă pe linia armonică rusească, b) creaţie corală neutră, omofono-polifonică de factură universală şi c) creaţie naţională, de esenţă orientală, în sensul cultivării unor melodii tipice ritualului bisericii române. Această direcţie a fost, incontestabil, cea mai puternică. De bună seamă, în fiecare curent se găsesc nuanţe, ramificaţii ce continuă mai departe procesul diversificării. Istoric privind, acest tablou capătă, de la începutul perioadei de care ne ocupăm, o orientare din ce în ce mai ferm angajată spre susţinerea elementului autohton de specificitate, înţeleasă foarte personal, deci diferenţiată.

Problema bogăţiei muzicii religioase existente ca atare în virtutea tradiţiei orale se complică sau se menţine astfel şi în stadiul creat de afirmarea compozitorilor care, prin partiturile lor, susţineau şi impuneau cîntarea corală. Neexistînd o directivă majoră în această privinţă, s-a ajuns ca fiecare centru religios, mitropolie şi episcopie să caute autori; uneori fenomenul este invers, pentru a compune, pe baza sau nu, a melodiilor străvechi din respectiva eparhie. Astfel, se ajunge la o dispersare, la o varietate de muzici, pe zone, cele mai puternice avîndu-şi compozitorii lor. Nu vorbim de capitală, unde, normal, compun o serie de somi-

[50] În această privinţă A(lexandru) P(odoleanu) şi D. G.(eorgescu) K(iriac) traduc studiul *Cîntarea bisericească orientală* a lui L. A. Bourgault — Ducoudray, publicat în numere consecutive ale *României Muzicale*, începînd cu IX, 15, 15 septembrie 1898, p. 129 — propunînd adaptarea unui nou sistem de notaţie.

Scanned with OKEN Scanner

tăți ca Wachmann, Kiriac, dar și persoane nesemnificative, cum se va vedea, sau de fosta capitală a Moldovei, dominată de Musicescu, apoi de T. Teodorescu. Avem în vedere centre ca Brașov, cu Dima, Blaj, cu Mureșianu, Galați, cu Bohociu, Suceava, cu frații Mandicevschi, Caransebeș, cu Sequens, Lugoj, cu Vidu, Arad, cu Lipovan, Ștefan Lugojan, Beiuș, Oradea, cu Hubic, Bistrița, cu Bena, Sibiu, cu T. Popovici, Bacău, cu Galinescu, Timișoara, cu Bugariu . . .

Cînd Arhimandritul Visarion introdusese cîntarea armonică în slujba religioasă la Biserica Domnească din București, beneficiind de înalt sprijin, primordial nu era creația, ci ansambul coral care să cînte pe mai multe voci și, astfel, slujba să capete un caracter solemn, înălțător, monumental. Nu se putea pretinde ca toate cuceririle să se efectueze brusc, dintr-o dată. După ce cîntarea armonică a cîștigat teren, s-a răspîndit și în alte biserici, apoi localități, chiar dacă nu pretutindeni călugării conservatori, într-un fel îndreptățit, priveau cu ochi buni noua modalitate de cîntare, deoarece înlocuind vechile melodii, a apărut problema calității repertoriului și a originalității lui.

Desigur, primii autori erau străini, compozitori ruși, italieni trăiți la Petersburg. Cînd s-a născut interesul pentru ceea ce se cîntă, și autorii nu mai erau entități neglijabile, au fost solicitați compozitorii noștri să scrie și, cum se întîmplă de obicei, primele opusuri nu se puteau îndepărta de la modelele celebre, imitațiile încep să prospere. Erau bine primite paginile muzicale cu conținut liturgic care sunau frumos și se datorau unor muzicieni români. Cu cît partiturile lor erau mai realizate armonic, și avînd melodicitate, cu atît erau mai bine cotate. Apar, încet-încet, lucrări de autor în stilul armonic acreditat, făcîndu-se o destul de importantă apropiere de muzica europeană, păstrîndu-se însă un anume colorit, realizat printr-o melodică mai flexibilă, mai sinuoasă și cadențe plagale. În acest plan s-a compus mult, ultimul pătrar al veacului trecut înregistrînd o masivă recoltă . . .

G. MUSICESCU PROPUNE ADOPTAREA NOTAȚIEI LINIARE

Ceea ce, într-un anumit moment fusese un element pozitiv, după un timp, în virtutea imobilismului în care se complac reprezentanții săi, a inerției, devine factor de stagnare. Adevărul acesta legic e valabil și pentru creația religioasă de tip armonic, care dă semne de oboseală, permițînd unor specialiști, unor muzicieni să sesizeze neconcordanța cu spiritul tradiției cîntării în biserica românească.

Melodia plană a multor compoziții era fadă și lipsită de meandrele neașteptate ale cîntărilor orientale. Tot mai evidentă devenea prăpastia dintre cîntarea aceasta și ceea ce fusese anterior. Voci puternice încep să afirme că noua literatură muzicală liturgică nu era românească,

Scanned with OKEN Scanner

ci străină, adică neconformă firii și simțirii credincioșilor români. Teza era îndreptățită, compozitorii ignoraseră tot ceea ce constituise fondul de aur al muzicii noastre religioase, el însuși mutilat, prin reforma hrisantică. Reevaluarea fondului liturgic datorat compozitorilor începe timid, dar avansează sigur, cîștigînd teren. Interesant este că lupta nu e unidirecționată, avînd mai multe obiective concomitente.

Gavriil Musicescu se angajase pentru a moderniza muzica bisericească, socotind că reminiscențele grecești sînt încă puternice și trebuie eliminate în totalitate. În *Cîntările bisericești și muzica populară* supune unui examen critic cîntarea de cult, susținînd idei inovatoare, după ce constată că nu se cunosc prea multe lucruri despre muzica dinaintea lui Macarie. Semnalînd o serie de imprecizii în cărțile acestuia, ca și ale lui Anton Pann, G. Musicescu arată că persistă atîtea confuzii în acest domeniu, încît e greu să ajungi, pe baza diverselor cărți, cum e, în fapt, profilul glasului I. G. Musicescu receptează în acest studiu diverse opinii cu care era în dezacord, polemizînd, bunăoară, pe tema că muzica liniară ar fi improprie cîntării psaltice, deoarece nu favorizează infrastructurile cromatice. Dar G. Musicescu nu e absolut original în tezele pe care le susține, există o deplină sincronizare cu ideile lui L. A. Bourgault-Ducoudray, inclusiv în propunerea de a aboli sistemul de notație psaltică, considerat greoi, cu notația „liniară", occidentală,[51] deoarece ar perpetua cîntările, le-ar face accesibile, semnele psaltichiei ieșind din uz, fiind la îndemîna cîtorva inițiați.

Un fapt pozitiv, ce trebuie reținut, indicînd că G. Musicescu nu a ignorat cîntarea religioasă strămoșească, este observația sa că ariile bisericii orientale au farmecul lor... În fapt, G. Musicescu, în mai multe rînduri, se adresează forului superior al bisericii române ortodoxe, Sfîntului Sinod, pentru a adopta o măsură radicală în privința muzicii religioase. Acesta însă, la 25 mai 1899, respinge argumentele și soluțiile compozitorului ieșean, menținînd psaltichia. Revenind și mai insistent, în toamna anului 1900, are loc o altă dezbatere în Sf. Sinod, pe baza unui memoriu al lui Nifon Ploeșteanu, care argumenta necesitatea păstrării scrierii anterioare. În discuție figura și plîngerea cîntăreților ieșeni Mardarie, Gheorghiu și Ivănescu contra lui G. Musicescu, a ideilor sale. Pe baza susținerilor se respinge tentativa lui G. Musicescu, în temeiul a patru puncte: a) muzica liniară, în care se vrea transcrisă cîntarea orientală, nu dispune de tacturi, măsuri care să poată reda cu maximă exactitate fluxul natural al melodiei tradiționale; b) sistemul occidental, bazat doar pe tonuri și semitonuri, nu are posibilitatea de a fixa grafic bogăția sonoră a muzicii ortodoxe, care operează cu tonuri mari și mici, sferturi, trei sferturi și jumătăți de ton, ca în scara muștar; c) notația psaltică operează cu mulți accidenți, în timp ce scrierea lineară doar cu trei, ceea ce nu ar putea fixa grafic bogăția inflexiunilor melodiei orientale, fără echivalent în

[51] Musicescu, G. *Cîntările bisericești și muzica populară* în: *Arhiva*, Iași XII, 7—8 iulie-august 1901, p. 311.

cîntarea gregoriană; d) nici intonarea specifică muzicii orientale nu ar putea fi realizată într-o notație care nu are echivalențe pentru semnele: varia, omalon, entichenoma, psifiston și eteron.[52]

De altfel, chiar și aprigul susținător al unificării scrierii muzicale prin renunțarea la notația psaltică, Bourgault-Ducoudray recunoștea că nu se poate permuta o grafie muzicală în alta, deoarece muzica nu corespunde întocmai, fiind necesare semne noi.

G. Musicescu, însă nu va înceta să postuleze teza abolirii notației psaltice...

AL. PODOLEANU ȘI D. G. KIRIAC — PROMOTORI AI STILULUI PSALTIC

Revenind la teza celor trei curente, este momentul să le concretizăm reprezentanții. Curentul de orientare armonică rusească era marcat de G. Musicescu. Eduard Wachmann favoriza muzica cultică de factură universală, în calitate de compozitor, dar și dirijor al corului de la Biserica *Domnița Bălașa* din București. Al treilea curent, național, a fost strălucit materializat de D.G. Kiriac în compozițiile sale, îndeosebi în *Liturghia psaltică*. Fiecare curent a avut adepți, muzicieni care l-au concretizat în partituri. Este adevărat că se întîlnesc și cazuri cînd un autor compune liturghii fără a le canaliza stilistic pe făgaș autohton, dar care scrie și muzică grefată pe psaltichie. Așa e cazul cu Eusebie Mandicevschi, ceea ce demonstrează că încadrările rigide pot fi riscante.

Fatalmente, la un moment dat devine inevitabilă confruntarea deschisă a reprezentanților acestor curente, care intră într-o polemică acerbă, direct sau indirect, fiind implicați de către adversari, de către cei care sesizează inoportunitatea uneia din direcții. Ofensiva nu putea fi pornită decît de către muzicienii care nu se puteau împăca cu gîndul că din biserica românească a fost izgonită cîntarea străbună, substituindu-se cu o muzică importată, neconformă tradiției istorice, temperamentului și sensibilității românești. Astfel, în februarie 1899, A. Podoleanu declanșează un atac laconic, dar puternic la adresa lui Eduard Wachmann, fiind conținut într-un *Post-Scriptum:* „În ce privește *idealul* D-voastră în muzica religioasă, pentru realizarea căruia luptați de mai bine de un deceniu, ar fi timpul să vă convingeți că el *este irealizabil în țara noastră ortodoxă, dar și românească...*, și că încercarea de a se da *publicului, prin biserică, o altă educațiune artis-*

[52] *** *Sfîntul Sinod — Ședința din 24 octombrie.* În: *Universul*, 26 octombrie 1900.

tică-religioasă decît cea națională, pentru a cărei sprijinire am fost lovit, nu va izbuti!...“[53]

A. Podoleanu avea în vedere tentativa din 1886 de a armoniza cîntările noastre naționale religioase, tentativă stopată brutal de Ed. Wachmann, care-l va și înlătura, în 1899, de la conducerea corului Bisericii *Domnița Bălașa* din București pe care A. Podoleanu îl înființase în 1867. Acțiunea a fost preluată de D. G. Kiriac, care a introdus cu succes, la *Capela română* de la Paris, unde funcționa în calitate de dirijor, creații proprii, mai bine-zis, prelucrări ale unor cîntări psaltice cunoscute, aranjate pentru cor, în dorința „...împăcării trecutului cu prezentul“. Motivația demersului era: „... să păstrăm ceea ce are biserica bun și frumos, dîndu-i forma modernă și dezvoltată a artei, pentru a nu nega astfel trecutul și activitatea noastră anterioară și a merge, în același timp, înainte...“[54]

Partidele oponente erau astfel formate din cauza diferendelor avute în subcomisiunea secției muzicale numită de Ministerul Instrucțiunii Publice pentru a întocmi o nouă programă a muzicii vocale și cîntecului coral în școlile secundare. G. Musicescu se va afla, finalmente, pe aceleași baricade cu Ed. Wachmann, alăturîndu-li-se și C. M. Cordoneanu.[55] Era perioada în care tînărul D. G. Kiriac lucra la Propunerea relativă la *Cîntecul popular românesc* și la *Muzica bisericească orientală*.[56] Esența demersului întreprins de către D. G. Kiriac este purificarea melodiilor „...bisericești orientale de nenumăratele floricele de cari sînt împodobite; a li se da o formă unică și definitivă și în urmă a armoniza o parte dintr-însele“. În ce fel? Printr-un „...compromis între această muzică orientală veche și rudimentară și muzica religioasă modernă. Numai astfel se va putea ajunge la un stil original al muzicii noastre bisericești.“[57]

Așadar, nu era vorba doar de armonizare, ci de o întreprindere ceva mai complexă, ce antrena și o acțiune de simplificare a liniei melodice. D. G. Kiriac sesizează neajunsurile numeroase pe care le are, ca și defectuozitatea notației, nesigură, fiind de părere că numai semnele notației liniare ce le vor înlocui pe cele psaltice vor fi de natură să simplifice scris-cititul muzical. Solemnitatea cerută de funcționalitatea divină a muzicii poate fi obținută prin „... introducerea elementului polifonic sau aplicarea armoniei la formele vechi melodice“. Idealul spre care se îndreptau tezele lui D. G. Kiriac era limpede: „...*crearea unei muzici corale religioase moderne în caracterul vechii muzici bisericești*“ „... potrivită cu *cerința și gustul poporului*.“[58]

---

[53] P. A. *Musica în școalile secundare. Onorate Domnule Wachmann.* În: *România Muzicală*, X, 2, 1 februarie 1899, p. 11.

[54] Podoleanu, Alexandru. *Musica în școalele secundare. A doua Scrisoare deschisă adresată Domnului Wachmann.* În: *România Muzicală*, X, 3—4, 15 februarie 1899.

[55] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență;* Ed. îngrijită și comentată de T. Moisescu. București, Edit. Muzicală, 1974, p. 54—56.

[56] Idem, p. 302.

[57] Idem, D. G. Kiriac către *Ministrul Instrucțiunei Publice și Cultelor* (22 aprilie 1897), p. 301.

[58] Idem, p. 304.

Scanned with OKEN Scanner

Interesant, compozitorul D. G. Kiriac nu ezită să recurgă la cuvîntul *reformă*, aptă să amelioreze repertoriul... împăcînd elementul „...tradițional al bisericii cu limba muzicală modernă".[59]

Conștient de schimbările ce survin și în alte țări în acest domeniu, D. G. Kiriac pomenește de reforma întreprinsă mai de mult în biserica rusă, înlocuindu-se cîntările vechi „... cu o artă corectă, însă ordinară și lipsită de originalitate...", fiind răspîndită la noi în multe biserici. Exemplul lor nu se recomandă a fi urmat, căci trebuie astfel desfășurată reforma la noi, încît să nu se „...comită aceeași eroare"[60]. Întreaga concepție susținută de către D. G. Kiriac, după cum singur o mărturisește, e rezultatul influenței exercitate de teoriile lui Bourgault-Ducoudray, dar nu numai, al însușirii platformei estetice a profesorilor de la Schola Cantorum, ca și cele ale Societății muzicale „*Saint-Gervais*", care se opuneau influențelor profane, teatrale, din muzica de cult. În fine, D. G. Kiriac recunoaște și ascendentul pe care l-a avut, în formarea sa, din partea lui Alexandru Podoleanu.[61]

Practic, întreaga operă reformatoare preconizată se canaliza spre *făurirea unei muzici corale moderne în caracterul vechii muzici bisericești*, scontîndu-se pe deziderатul că, astfel, mulțimea va putea lua parte la cîntare, obținîndu-se „... rugăciunea populară".[62]

Și pentru a nu se crede că totul e teorie, vorbe, în afara practicii, D. G. Kiriac își onorează promisiunea de a face demonstrații concrete, audiții, supunînd judecății publicului creațiile noi, concepute în spiritul principiilor propuse. O face întîi la Paris, apoi la București. Despre acestea îl avertizează Al. Podoleanu pe Ed. Wachmann, apărînd ca experimente de mare răsunet, lăsîndu-se impresia că, de felul cum ar fi primite, va depinde acreditarea lor. Or, succesul a fost deplin, audiția organizată de către D. G. Kiriac, în localul Internatului Teologic, la 12 martie 1900, a confirmat justețea drumului inițiat de a apropia cîntarea armonică-religioasă de melodiile vechi ale psaltichiei. Principiile preconizate erau: apelarea la formule melodice tipice cîntării bisericești („facerile"), încadrarea în structura celor opt glasuri, păstrarea tipologiei irmologice, stihirarice și papadice a cîntării psaltice și amplificarea coloritului specific prin modul de execuție, sonul, ornamentația și endofonul.[63]

Se punea mare accent pe posibilitățile stilului polifonic, cu grija păstrării glasurilor, ceea ce însemna că angrenajul nou trebuia conceput în același glas în care se desfășura conductul melodic. Pentru stadiul incipient se recomanda exemplul lui Palestrina, care, în reforma sa,

---

[59] Idem, ibidem.

[60] Idem, ibidem

[61] Idem, p. 304—305.

[62] Idem, p. 311. Vezi: Smântânescu, D. *D. G. Kiriac despre cîntarea bisericească orientală*. În: *Biserica ortodoxă română*. București, 3—4, 1966, p. 394—402.

[63] Podoleanu, Alexandru. *Cîntarea bisericească. Scrisoare deschisă adresată D-lui Wachmann...* În: *România Muzicală*. XI, 6, 15, martie 1901, p. 42.

a pornit de la armonizarea melodiilor existente, iar apoi, inspirarea după modelul lor.[64]

Înarmat cu aceste principii, D. G. Kiriac a izbutit să entuziasmeze asistența de la audiția creațiilor sale, inclusiv pe Dr. Istrati, Ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice, ale cărui cuvinte sînt semnificative: „Îmi place muzica de operă, dar numai la teatru, nu și la biserică; astăzi mă simt fericit că am avut ocaziunea să-mi reamintesc cîntarea bisericească cu care am fost crescut...“[65]

Pledoariile în favoarea cîntării vechi se întețesc, obiectîndu-se nu numai împotriva stilului armonic neromânesc ce se instaurase în cîntare, dar și contra unor tentative de a compune piese religioase pe motive și înlănțuiri armonice care facilitau asociații cu melodiile populare de tipul *Șapte gîște potcovite*.

Cum era și firesc, odată declanșată acțiunea de revitalizare a muzicii religioase autohtone, s-a crezut, de către unii, că e momentul să se sublinieze valoarea și importanța ei, spre a frîna tendințele de îndepărtare de filonul strămoșesc. Gh. Ghibănescu atrage atenția asupra coloritului propriu muzicii noastre bisericești, care, nu numai că se deosebește de a altor popoare de rit ortodox, dar variază de la o zonă geografică la alta. Transilvania avea o cîntare specifică, în Muntenia domina școala lui Macarie și Pann, în Moldova, a lui D. Suceveanu și, mai nou, Musicescu. El vorbea de comoara ce-și așteptă descoperitorii, artistul care s-o exploreze „... și cîtă lume de sentimente frumoase nu ne leagă de această comoară, bogăția noastră națională“[66].

În ziarul *Epoca*, din 15 martie 1900, se compară contribuția lui D. G. Kiriac cu ceea ce, odinioară, Palestrina făcuse pentru muzica gregoriană.

G. D. Șorban apreciază procesul modernizării, deși observă că a aruncat multe lucruri bune peste bord. Consideră că se poate persevera, păstrîndu-se „...cu scrupulozitate melodia proprie bisericească, neadăugîndu-i nimic eterogen, nimic teatral, nimic alta decît armonia și vom avea adevărata podoabă originală în biserică“.[67]

N-au lipsit însă opiniile critice la adresa lui D. G. Kiriac, fiind acuzat că nu cunoaște decît superficial cîntarea bisericească, și ceea ce pretinde să reformeze prin armonizările sale nu e decît mult zgomot pentru nimic, promotorul fiind „ignoranța încarnată“ în acest domeniu. Oponenții lui D. G. Kiriac, ai acțiunii sale, au fost I. Popescu-Pasărea[68] și T. Oprescu[69], extrem de virulenți și neîndurători, după cum

[64] Idem, ibidem.

[65] *** *Audițiunea de cîntări bisericești*. În: *România Muzicală*, XI, 7, 1 aprilie 1901, p. 50.

[66] Ghibănescu, Gheorghe. *Muzica bisericească orientală*. În: *Apărarea națională*, 23 martie 1900.

[67] Șorban, G. D. *Muzica bisericească orientală*. În: *Apărarea națională*. 23 martie 1900.

[68] Popescu-Pasăre, I. *Încercarea de reformă a muzicei bisericești și dl Kiriac*. În: *România jună*. București, II, 149, 10 mai 1900, p. 1.

[69] Oprescu, T. *Traducerea psaltichiei pe note lineare*. În: *România jună*, II, 162, 23 mai 1900, p. 2 și nr. 183, 13 iunie 1900, p. 1—2.

Scanned with OKEN Scanner

s-a văzut în volumul precedent. În pledoariile lor, ei demonstrau, luînd piesă cu piesă, o serie de inadvertențe în păstrarea fizionomiei cîntării. Au fost însă destui autori care au luat apărarea lui D. G. Kiriac, bunăoară Al. Antemireanu[70] și D. Florescu[71], intrînd în miezul polemicii și susținîndu-l pe D. G. Kiriac. Curios este că Al. Podoleanu, după un timp, se îndepărtează de animatorul Societății *Carmen*, acuzîndu-l de neloialitate în preluarea unor idei, inclusiv a unor cîntări, nespecificînd că i le datora lui...

Finalmente, linia preconizată de către D. G. Kiriac va avea cîștig de cauză, fiind încununată magistral de editarea *Liturghiei psaltice*, operă de referință în materie de muzică românească religioasă pentru cor.

Se părea că, odată pornită pe acest făgaș înnoitor, creația corală religioasă va găsi un larg ecou în rîndurile compozitorilor. Nu s-a întîmplat așa, ceea ce-l face pe cronicarul muzical al *Vieții Noi*, Georgescu-Ștefănești, să scrie: „La noi muzica corală bisericească, odată cu dispariția lui Mugur, Cartu, Podoleanu și Musicescu“,[72] n-a mai găsit artiști care s-o cultive cu stăruință. Mai apar intervenții ce reiterează idei cunoscute, ca cea a lui Teodor Popescu din Galați, în care, punînd problema orientării creației corale neprofane, arată „...nu sînt contra muzicii occidentale“, însă muzica noastră trebuie să se apropie „... de muzica strămoșească“[73]

Chiar dacă scade intensitatea procesului de creație îndreptat spre edificarea unei muzici cu colorit specific, din cînd în cînd, mai oferă aspecte marcante, mai ales prin compozitorii tineri care i se dedică. În acest sens, Gheorghe Cucu va reprezenta un moment de referință, stilul său, subtil și complex în același timp, oferind un nou impuls curentului de modernizare a cîntărilor străbune.

În acest domeniu sînt numeroase aspecte care suscită mari semne de întrebare, atitudinea unor creatori nefiind consecventă într-o problemă ce părea lămurită. Autoritatea ecleziastică nu a dat semne de susținere a creației, preocupările în acest gen fiindu-i parcă indiferente, motiv pentru care nu se conturează un front unitar, de proporții, cu rezonanță absolută, ceea ce se întreprinde are caracter izolat, particular. Important era însă faptul că dezvoltarea muzicii corale sacre era o realitate îmbucurătoare, cu atît mai mult cu cît direcția imprimată de Kiriac viza o întoarcere la origini, la acele surse care dispuneau de forța vie a autenticității, fiind axată pe vechile cîntări de strană ale românilor. E drept, vechile cîntări de o autoritate relativă, căci muzica bisericească a fost zguduită de cîteva reforme care i-au modificat repertoriul. Probabil, ceea ce se menține e tenta orientală a melodiei, structura melismatică, ehurile ce-și păstrează identitatea și alte atribute suficient de pregnante pentru a deveni inconfundabile.

---

[70] Antemireanu, Al. *Coruri la sate în biserici*. În: *Epoca*, 8 iunie 1900.
[71] Florescu, D. *Reforma muzicei bisericești*. În: *Epoca*, 2 iulie 1900.
[72] Georgescu-Ștefănești. *Cronica muzicală*. În: *Viața Nouă*, V, 181, 1 noiembrie 1903.
[73] Popescu, Teodor. *Cîntările bisericești*. În: *Cultura*, II, 3, martie 1912, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

Ansamblul creației corale religioase e foarte bogat și variat, evidențiind valori și personalități. Trecerea lor în revistă va putea scoate în relief această teză, chiar dacă aspectul peren rămîne o entitate relativă, mai ales în materie de muzică religioasă. Adevărul este că mulți au țintit spre nemurire, o altă noțiune foarte relativă. S-a scris enorm, aproape fiecare compozitor ținînd să-și onoreze numele cu cel puțin o liturghie. Evident că o prea mare cantitate de muzică nu avea șanse de a se impune, nici de a fi luată în considerație. La un moment dat se ajunge ca formațiile care se respectă să cînte mereu alte liturghii sau, după simpatii, biserica susținea cutare autor în timp ce, lăcașul divin vecin, pe altul. O atare bogăție repertorială putea conferi peisajului sonor liturgic o mare diversitate, care însă nu avea cum să susțină imperativul unității. La aceasta se adaugă regiunile României, teritoriile aflate sub alte stăpîniri și nu în ultimul rînd, existența, pe lîngă biserica ortodoxă, a confesiunilor cu un alt repertoriu . . .

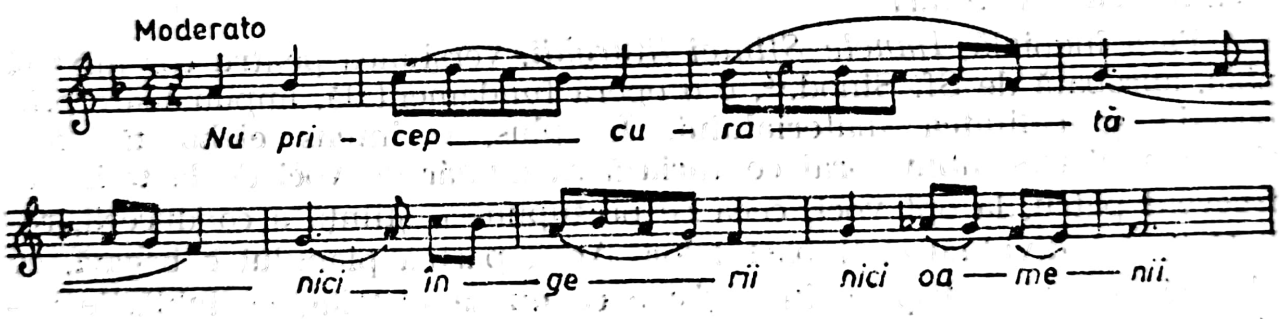
Un fapt apare indiscutabil, creația corală religioasă capătă nu numai caracter național, dar și o tentă profesionistă, în sensul limbajului european, ce-i fusese refuzată anterior. Pornind de la aceste constatări, se poate trece la prezentarea creației celor mai iluștri compozitori ai genului.

CREAȚIA LUI GAVRIIL MUSICESCU

După aproape trei decenii de la prima creație religioasă însemnată, avem în vedere *Imnele dumnezeiestei liturghii* (1869), G. Musicescu continuă cu aceeași energie să persevereze pe linia îmbogățirii repertoriului vocal bisericesc. Două sînt direcțiile principale ale activității sale componistice. Prima ar fi transpunerea după psaltichie, pe notație lineară, a unor cîntări de circulație, colaborînd în acest sens cu G. I. Dima și Gr. I. Gheorghiu sau numai cu acesta din urmă și, a doua, compunerea de noi partituri corale celebre pe texte religioase, urmărind înzestrarea formațiilor cu pagini de substanță și fantezie, subordonîndu-și expresia funcționalității pentru care erau destinate.

Transpunerile priveau latura practică a teoriilor pe care G. Musicescu le susține cu îndîrjire și siguranță, în memorii și articole, propunînd înlocuirea notației psaltice în cărțile muzicale cultice, invocînd, cum s-a văzut, argumente ce priveau dificultățile de perpetuare a cîntărilor, știind că, în pragul veacului al XX-lea, prea puțini mai sînt aceia care pot descifra tainele melodiilor bisericești, ceea ce face ca să „se îndepărteze credincioșii“..... Triumviratul G. Musicescu, G. I. Dima și Gr. I. Gheorghiu realizează o serie de transpuneri: *Anastasimatar*, pentru serviciul de sîmbăta seara și duminica dimineața, pe cele 8

glasuri, și trei *Liturghii, sf. Ioan, Vasile și Grigorie.*[74] Deși nu cîștigă aderenții scontați, G. Musicescu nu depune armele și, colaborînd numai cu Gr. I. Gheorghiu, transpune pe note liniare *Catavasiile de peste an* și 17 *Axioane de peste an.* În mod deosebit ținem să remarcăm *Catavasiile*, deoarece conțin piese psaltice de referință, avînd o melodicitate generoasă, cu desfășurări ce acreditează frumusețea glasurilor bisericești. Dovedind o bună orientare în alegerea și transpunerea cîntărilor, cei doi autori au surprins piese de valoare și rezonanță, preluate ca atare, mergînd pe filiera tradiției Macarie — Pann — Suceveanu. Cîteva din aceste catavasii ori stihiri se regăsesc preluate de Gh. Cucu și chiar P. Constantinescu în monumentalele sale *Oratorii bizantine.* De precizat că, în *Catavasii*, nu sînt decît transcrieri în notația liniară, deci cîntările în starea lor monodică, fără nici un fel de susținere armonică ori contrapunctică.[75] Se află, între aceste catavasii, capodopere de o inegalabilă forță emoțională, precum *Nu pricep, curată*, în măsurile alternative de 2 și 3 pătrimi, nesimetric dispuse, avînd o structură modală ce, în unele cadențe, alternează coborîtor treapta a treia, alteori și treapta a patra, impunînd valențele expresive ale secundei mărite. Dar frumusețea provine din meandrele melodice pe care le înscrie fluxul melodic aflat într-o perpetuă mișcare, valorificînd cîteva elemente de bază, într-o derutantă succesiune de combinații variaționale.



Lucrarea fundamentală a lui G. Musicescu în materie de muzică religioasă, asupra căreia a revenit, tipărind-o în cîteva runde: 1899, la C. G. Roder, Leipzig, stimele vocilor corale; în 1900, într-o ediție impunătoare pentru cor mixt și pian, iar în 1903, pentru trei voci egale sau mixte: *Imnele Sfintei Liturghii, în Sol major* (1900), cuprinde momentele

---

[74] Autorii respectivi lucrează și individual; astfel, G. I. Dima tipărește în 1895 *Colecțiune de cîntări bisericești*, prelucrate și scrise pe notațiunea liniară, ghidîndu-se astfel încît să „... nu se piardă melodiile frumoase ale bisericii noastre", ... și „... a aduce o înlesnire generațiilor tinere școlare, ca să știe și ele cînta"... Melodiile păstrează glasurile vechi și, astfel, reprezintă o lucrare de referință...

[75] În volum sînt: *Catavasii — La nașterea Domnului (Hristos se naște, slăviți-l...)*, glas I; *La Botezul Domnului*, glas VI; *La întîmpinarea Domnului, glas* III; tot *La întîmpinarea Domnului — Nu pricep, curată*, stihuri, glas IV; *Catavasia — La Buna Vestire*, glas IV; Pesna a 9-a — *Îngerul a strigat;* Catavasia *La Duminica Thomei*, glas I; *La Înălțarea Domnului*, glas V, *La Duminica mare*, glas IV; *La Adormirea Maicii Domnului*, glas I, *La Ziua Crucei*, glas III și VIII.

muzicale care se cîntă la slujba duminicală obișnuită, oferindu-se și unele cîntări ale marilor sărbători de peste an. Ca origine, *Imnele* sînt, în marea lor parte, creații ale lui G. Musicescu, „șeful corului Mitropolitan", deci ceea ce se cînta în biserica Mitropoliei din Iași. În consecință, autorul a recurs și la melodii existente în repertoriu, fără a le specifica autorul, ca și la creații corale ale unor reputați compozitori ruși, ceea ce susține orientarea sa către muzica bisericii ortodoxe ruse pe care o cunoștea bine din anii de studii de la Petersburg și cu reprezentanții căreia întreținea relații de colaborare.

Raportul celor trei categorii de creații este net favorabil lui G. Musicescu, deoarece partiturile sale sînt, din totalul de 52 de titluri, 32; 14 datorîndu-se unor neindicați, iar 6 datorate compozitorilor ruși, anume: 3 de Dim. St. Bortneanski și cîte una de Grigorie Lvovschi, Gavriil Lamakin și Macarov. Este de observat însă că *Imnul Heruvic*, semnat de G. Lvovschi, este „după melodie greacă". *Îngerul a strigat* al lui Macarov e, la urma urmei, o piesă, G. Musicescu și G. I. Gheorghiu oferind-o în versiune autohtonă, în volumul *Catavasiile sărbătorilor de peste an*. *Imnul Heruvic* este în patru versiuni, Bortneanschi, Lvovschi și două aparțin lui Musicescu. Mai mult, în *Imnele Sfintei liturghii* din 1903, în *Fa major*, nu se dau deloc alternative și sînt doar cîntările slujbei. Important, cîntările sînt noi. În alte ediții se putea alege, aici, nu. *Imnul Heruvic* e o lucrare inedită, ceea ce înseamnă că G. Musicescu crea mereu noi cîntări.

Fără îndoială, *Imnele Sfintei liturghii*, versiunea pentru cor mixt și pian, aprobată de Sf. Sinod,[76], e o operă fundamentală, impunătoare prin bogăția și calitatea materialului. În plus, e intens elaborată, destinată unui ansamblu coral ce variază ca număr de voci de la trei, mai frecvent patru, la opt voci, ceea ce presupune o știință a conducerii, reliefării și individualizării partidelor. Apoi, partea pianului e bogată, cu planuri armonice dispuse în registre ce nu se restrîng la dublările vocilor, ci realizează o sonoritate monumentală, solemnă și eficientă. Să nu uităm că muzicianul ieșean, dirijor al corului Mitropoliei, după cîteva decenii în care compusese piese religioase corale, ajunge la concluzia că adăugarea instrumentului cu clape, pianul și nu orga, ar fi de natură să îmbogățească și să coloreze sonoritatea componentului muzical al ritualului, să confere serviciului divin un cadru mai evlavios și mai solemn. Inițiativa nu este numai a sa, am văzut în paginile anterioare articole ce pledează pentru introducerea instrumentului, dar fără succes. Întreprinderea lui G. Musicescu rămâne neacreditată, tradiția, conservatorismul triumfase în această chestiune, o încercare izolată, deci interesantă doar ca valoare simbolică și, fără îndoială, artistică, deoarece opera lui G. Musicescu ar fi cîștigat prin lărgirea cadrelor vocal-timbrale.

---

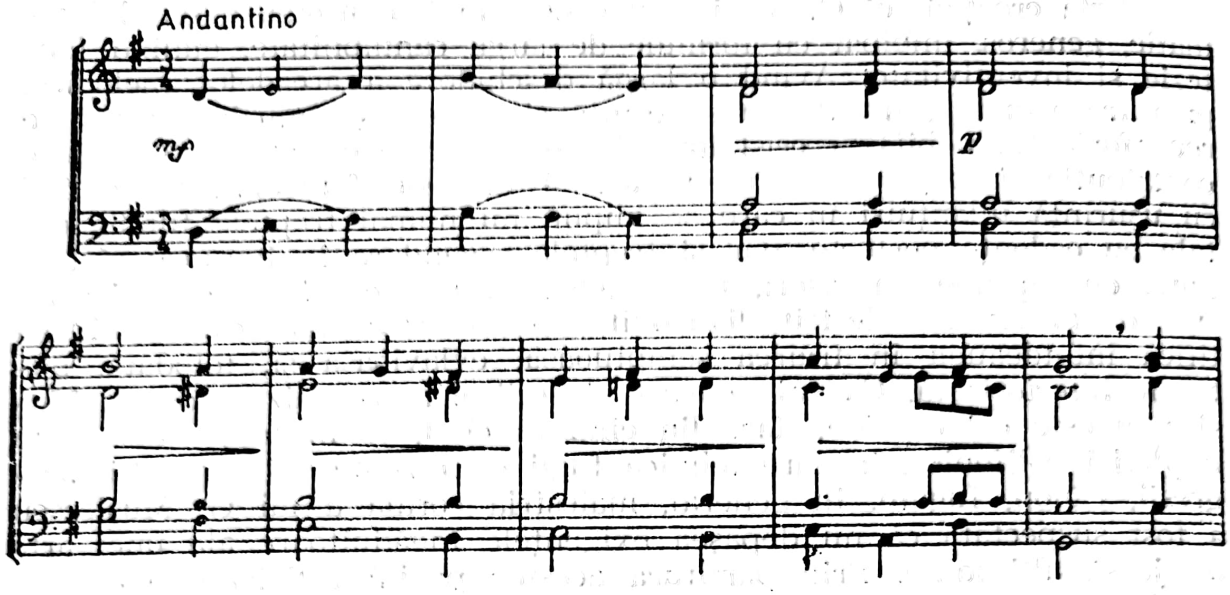
[76] În ședința din 18 mai 1899. Există tipărite atît partitura generală, cît și știmele, pe voci.

Forța creației lui G. Musicescu constă în frumusețea desenului tematic, generos, îmbibat cu formule de largă cantabilitate, etalînd fantezie și inventivitate. Avînd o largă deschidere a arcadelor melodice, prin fraze ample, trasate cu siguranță și naturalețe, muzica aceasta e reconfortantă, nobilă și cristalină. La bogăția acestei muzici își aduce contribuția limbajul armonic, robust și limpede formulat, vehiculînd cu ușurință înlănțuiri în care se impun nu numai treptele fundamentale cu cadențe perfecte, dar și treptele secundare în ipostaze răsturnate, cu septime, întîrzieri, note melodice, proiectînd o veritabilă risipă de armonii, măiestrit distribuite spre efectul final care se identifică întotdeauna în trăirea somptuoasă, evlavioasă și, totodată, puternic interiorizată. Cadrul general al scriiturii preconizate de G. Musicescu este cel omofon, dar, din cînd în cînd, se întîlnesc și savante împletiri polifonice, în care tehnica fugii e prezentă prin imitații, progresii, canon, fugato. În general, măiestria corală a lui G. Musicescu a fost suspectată că nu depășea exigențele îngăduitoare ale unei arte de joasă altitudine. Prin partitura acestor pagini religioase, compozitorul ieșean demonstrează o măiestrie de înaltă clasă, spulberînd orice dubii în ceea ce privește siguranța tușeului său componistic, trimițînd gîndurile spre stilul solemn și riguros articulat al maeștrilor artei sacre, Palestrina, Lassus, J. S. Bach, Haendel...

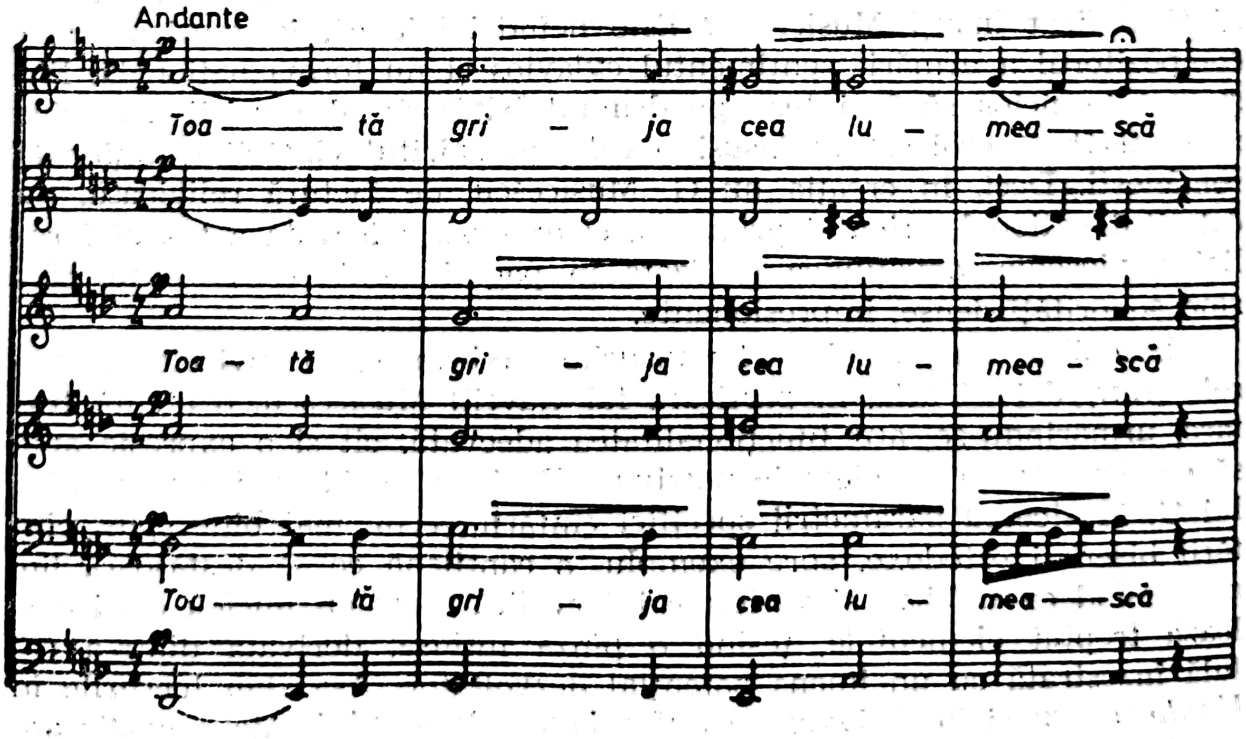
Este adevărat, în această creație, G. Musicescu nu caută specificitatea cîntării românești de strană. Dacă în *Catavasii* acest specific apărea frecvent, aici absentează, ceea ce înseamnă că la Mitropolia ieșeană așa se cînta și că respectivul repertoriu întrunea cerințele Sf. Sinod... Să fi abdicat oficialitatea ecleziastică de la acest deziderat, să fi abdicat însuși Musicescu? Este neîndoielnic că, în muzica sacră, compozitorul a urmărit sentimentul evlavios și nu forma națională. Era și mai lesnicios să înainteze pe drumul bătătorit al muzicii armonice ruse, decît să croiască el însuși o cale, în spiritul cîntării tradiționale românești. Deci, în creația lui G. Musicescu, de factură religioasă, nu coloritul național, oriental primează, ci expresia adecvată a textului religios, pioșenia, devoțiunea realizată în pagini corale concertante, oferind sonorități dense, impresionante.

Ecteniile, antifoanele, răspunsurile, axioanele, heruvicele, troparele liturghiei își află, în partitura lui Gavriil Musicescu, o atentă tratare, urmărindu-se, atît funcționalitatea adecvată, cît și o expresie aptă să confere starea de elevație potrivită. Desigur, se identifică în muzica lui G. Musicescu parametrii specifici cîntării vechi, mai bine spus, cîntării bisericii ortodoxe, spre exemplu, o cantilenă ce se desfășoară lin, progresînd ca ambitus și varietate intervalică dintr-un nucleu ce-și etalează treptat elementele, țesînd o pînză întinsă, derivată dintr-o celulă înzestrată cu un imens potențial dezvoltător. Așa stau lucrurile în *Unule născut* și în *Axionul La întîmpinarea Domnului*. Aici melodia are o sobrietate măreață ce poate fi raportată la temele celebrilor maeștri ai scriiturii corale.

Scanned with OKEN Scanner



În corurile sale, G. Musicescu apelează la voci de copii, soprani și altiști și la cor bărbătesc, ca în cele două *Imne Heruvice*, creațiile cele mai răspîndite peste hotare, concret, în Rusia, făcînd parte din repertoriul marilor coruri bisericești din Petersburg, Moscova, Kiev... *Imnul Heruvic* op. 5, în *Re major*, s-a cîntat în Capella Sinodală din Moscova și în Catedrala Kremlinului *Adormirea Maicii Domnului*[77]. Imnul are două ample secțiuni în *Re major*, *Adagio* și una în *re minor*, de o somptuoasă expresie, *Andante*.



[77] La 21 iulie 1898, cu prilejul vizitei regelui Carol I și, respectiv, la 16 august 1898, în prezența împăratului Nicolae al II-lea.

Secțiunea *Allegro*, ce urmează iarăși în *Re major* are, de data aceasta, o factură contrapunctică, emițînd sonorități afirmative, luminoase („ca pre împăratul"). S-a cîntat în Rusia, în primă audiție, la 20 martie 1899, de către corul Capellei Sinodale din Moscova. Scris pentru opt voci, *Adagio* are o structură ternară, iar ceea ce urmează, *Ca pre împărătul*, *Allegro Maestoso*, aduce latura strălucitoare, punctînd și culminația. Profunde și impunătoare erau și paginile *Mila păcii* și *Sfînt, sfînt*, cu ample desfășurări ce etalau virtuozitatea și măiestria compozitorului. În plus, se oferea și o variantă, poate nu atît de monumentală în expresie, dar oricum, o muzică de calitate. În *Pre Tine te lăudăm*, procedeele secvenționale și imitațiile polifonice sînt puse în slujba sentimentului de adorație. Și *Axionul Duminical „Cuvine-se"* e parcă o demonstrație de ingeniozitate tehnică în vehicularea liantului melodic ce pornește în unison, pentru ca, după cîteva intervale, să se desfacă în sonorități armonice ample. Adeseori, senzația care se creează în expunerea unei teme e aceea a unei idei de fugă, după cît de riguros articulată și pregnantă e constituția sa.

În paginile corale religioase, compozitorul G. Musicescu apare drept un desăvîrșit maestru, care jalonează cu dexteritate linii de forță și de adîncime, articulînd, ca un simfonist, idei și teme ce capătă, în procesul elaborării, nebănuite semnificații. Astfel, în *Axionul din 1 ianuarie* în *Mi major*, tema sopranilor, meditativă, interiorizată, se înscrie pe o axă variațională al cărei recul se identifică într-un tronson de terță mică, atît de frecventă în muzica românească, inclusiv în creația profesionistă, bunăoară la Enescu. Prin intervertiri, inversiuni, schimbări ritmice, note adăugate, cromatizări, se obține o mare extindere a cadrului inițial, menținîndu-se însă elementele sale. De remarcat că acest *Axion* are o structură ternară, cu fraze, secțiuni ce se organizează în numere de măsuri ce nu sînt aceleași, diferind la fiecare rînd melodic, ceea ce, iarăși, este o particularitate ce derivă din filonul muzicii bizantine. Uneori, forma nu aduce repriză, muzica e nonrepetitivă, oferind auditorului noi și noi ipostaze sonore, ca în *Axionul din 6 ianuarie*, în *Si bemol major*. Procedeele polifoniei dintr-o secțiune, ca în *Axionul La Buna Vestire*, în *Mi bemol major*, cedează locul, într-o altă secțiune, procedeelor eminamente armonice, procedee de efect, deoarece vocile aparent discontinue se contopesc într-un iureș unitar, impresionant, tocmai prin mersul sincronizat. Apelarea consecventă la culorile treptelor armonice secundare, în diverse răsturnări, ca și aducerea în cadențe a celor mai limpezi înlănțuiri ale treptelor principale contribuie la imprimarea unui traseu ferm, dominat de tonuri calde, așezate, natural eșalonate. La *Axionul* din 6 august, *Schimbarea la față*, în *La bemol major*, la fel în *Axionul La adormirea Maicii Domnului*, în *Do major*, și în *Axion la Ziua Crucii*, tot în *Do major*, G. Musicescu pune în acțiune resursele modalismului bisericesc, realizînd o sonoritate cu iz arhaic. Dacă se are în vedere că, adeseori, în secțiunile de dezvoltare, pentru variație, compozitorul operează și cu diversificarea ansamblului vocal, oferind fraze soliste cărora li se răspunde prin efecte de tutti, vom avea și mai vie

Scanned with OKEN Scanner

dimensiunea modalităților de îmbogățire a spectrului sonor de care compozitorul dispune cu virtuozitate.

G. Musicescu creează, în cele 15 axioane, o muzică cu caracter concertant, etalînd un arsenal tehnic bogat și o fecundă inspirație. Dar cele mai concludente creații, în ceea ce privește diapazonul stilistic și dimensiunile măiestriei, sînt cele două concerte pentru soliști, cor la patru voci și pian, compuse anterior anului 1898: *Concertul nr. 1,* op. 15, în *Si bemol major,* pe psalmii lui David, 23, 150 și 142 și *Concertul nr. 2,* op. 30, în *Do major,* psalmii 25 și 144 *(Înnoiește-te, noule Ierusalime)* pentru cor la opt voci și pian, prima audiție — Iași, 23 aprilie 1887, cu ocazia inaugurării Mitropoliei.

Prin prisma acestor concerte, arta corală capătă semnificații noi, de la prelucrările ingenioase ale unor citate, în care măiestria apare anihilată la rolul neutru de a înveșmînta un liant melodic dat, pînă la aceste fresce sonore de proporții, în care hieratismul expresiei atinge zone insurmontabile, măiestria fiind în largul ei, compozitorul avînd posibilitatea să-și valorifice harul, potențialul tehnic și fantezia în proiectarea unor sfere sonore generoase, cu secțiuni contrastante. Ar fi suficient dacă am invoca, în sprijinul măiestriei lui G. Musicescu, fresca polifonică a ultimei mișcări *Allegro Moderato* din *1-ul concert,* cu planurile sale dense și trepidante prin iureșul împletirii vocilor, și cuceritorul *Andante sostenuto,* tot de factură contrapunctică, dar cu o sonoritate debordantă, rod al interferării celor opt voci, susținute de instrument. Indiscutabil, concertele lui G. Musicescu constituie unul dintre cele mai semețe piscuri ale artei noastre corale.

G. Musicescu mai include în volumul *Imnele Sf. Liturghii* și alte concerte pentru cor la patru voci și pian, care nu intră decît tangențial în moștenirea sa, deoarece sînt, probabil, transcrieri, toate făcînd parte din repertoriul Corului din Ismail: *Concert la Nașterea Domnului, în Do major,* în trei mișcări, și *Concert — La rîul Vavilonului (Psalm),* în *Do major,* în mai multe secțiuni.

Creația sa religioasă mai cuprinde aranjamentul la *Acum Slobozești,* rugăciune pentru 6 voci și pian, cu o lucrătură de filigran, presupunînd un ansamblu perfect, oferindu-i minunate momente spre a-și afirma rafinamentul și clasa interpretării. Pentru două coruri, „chor obligati și chor libitum", și pian e *Rugăciunea — Sub milostivirea ta . . .*, de o neobișnuită dezinvoltură contrapunctică, și altele, între care cîteva variante la *Prohodul Mîntuitorului,* care folosește (în starea primară) un citat, o melodie bisericească, în glasul I.

Este curios cum personalități lucide nu interceptează unitar tendințele și imperativele artistice. G. Musicescu, muzicianul care a inițiat în componistica românească modalitatea prelucrării cîntecului popular, păstrîndu-i nealterată structura modală, nu a sesizat și aplicat aceeași metodă și în tratarea muzicii religioase. Cîteva excepții, care totuși pot fi reperate, nu exclud regula.

Astfel, G. Musicescu marchează în muzica religioasă corală un moment important, o artă monumentală făcută cu talent și măiestrie,

Scanned with OKEN Scanner

care nu poartă însă amprentele muzicii tradiționale, orientarea sa fiind înscrisă pe linia preconizată de Arhimandritul Visarion, adept al stilului coral rusesc. Într-un anumit sens, creația corală bisericească a lui G. Musicescu poate fi considerată ca treapta sincronizării la nivelul artei universale, fără de care e de neconceput o artă componistică de anvergură și rezonanță. Abia după atingerea acestui stadiu, devin posibile escaladări temerare în direcția specificului național. Nu trebuie să se creadă că G. Musicescu n-a ținut cont de ceea ce se cînta în bisericile din fosta capitală a Moldovei, cunoscîndu-se că a fost sprijinit de episcopii Melchisedec, Iosif Naniescu... Știut fiind că în țara noastră, stilul cîntării religioase are puternice particularități zonale, e de presupus că ceea ce acreditează G. Musicescu prin partiturile sale era, în fond, reflexul muzicii bisericii ieșene, o muzică degrevată, în virtutea diferitelor schimbări și „reforme", de inflexiunile orientale, atît de puternice încă în bisericile din București, bunăoară. Paradoxal, cele de mai sus comportă un serios amendament făcut chiar de G. Musicescu atunci cînd, în colaborare, traduce în notație liniară *Catavasiile*, multe avînd un profil neobizantin accentuat. Deci, G. Musicescu cunoștea această muzică, dar nu-i acordă credit în propriile-i partituri.

Cu toate acestea, G. Musicescu rămîne, cum scria M. Mărgăritescu referitor la liturghia sa, compozitorul care a lăsat o „... podoabă a literaturii noastre de muzică eclesiastică"[78].

EUSEBIE MANDICEVSCHI

Se știe că Eusebie Mandicevschi și-a investit ideile creatoare în partituri și opere muzicologice, determinarea direcției în spre care se înclină balanța talentului său fiind o întreprindere riscantă. În schimb, detectarea genurilor componistice care l-au interesat mai mult este o întreprindere ceva mai ușoară și se pare că muzica religioasă a fost în centrul atenției sale. La această constatare duce numărul mare al creațiilor religioase: este autorul a nu mai puțin de 12 liturghii destinate bisericii orientale, la care se mai adaugă două misse latine și una greacă. Apoi, din 1880, anul compunerii *Liturghiei nr. 1*, și pînă în anul morții, 1929, cînd a făcut unele completări la *Liturghiile nr. 1 și nr. 2*, E. Mandicevschi a manifestat interes constant față de acest gen, deci aproape o jumătate de veac, ceea ce corespunde cu întreaga perioadă de creație.

Format în spiritul muzicii clasice, însușindu-și cu profesori severi normele componistice ale marilor corifei, E. Mandicevschi a de-

[78] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Gavriil Musicescu.* În: *Revista Idealistă* I, Tom IV, 12, 1 (14 februarie) 1904, p. 513.

venit, la rîndu-i, un doctrinar pentru care litera principiilor era mai importantă decît spiritul lor, ceea ce se confirmă în muzica sa, extrem de conștiincios articulată, evidențiind gradul înalt al cultivării și perpetuării academismului. Într-un asemenea cadru, individualitățile creatoare răzbăteau anevoios, în schimb epatează migala cu care sînt șlefuite detaliile, perfecțiunea tehnicii, siguranța măiestriei. Într-adevăr, compozițiile muzicianului român stabilit în capitala imperiului austriac sînt remarcabile prin acuratețea științei, impunînd prin limpezimea scriiturii, mai puțin însă și prin pregnanța stilistică a autorului, prin individualitatea ideilor. Aici se adevereşte dictonul că la umbra marilor copaci nu mai e loc pentru creșterea altora. Orice creator ține la identitatea personalității sale, alta e chestiunea dacă reușește. Intrînd într-un mediu nou, în care depune eforturi considerabile pentru a nu se contopi, compozitorul aflat într-o asemenea postură se va preocupa să asimileze cît mai bine elementele de meșteșug, pentru a fi acreditat ca un bun profesionist. Restul conta parcă mai puțin. Cele afirmate, caracteristicile culturilor profesioniste incipiente, unii ar spune inferioare, aflate pe drumul escaladării stadiilor superioare, nu sînt universal valabile. Sînt caracteristice numai în cazul unor personalități creatoare, cu preocupări multilaterale, care solicită diversificarea cunoștințelor, deci difuziunea facultăților creatoare, ele într-adevăr acoperind o întinsă rază la suprafață, în dauna profunzimii, a performanței. Excepțiile sînt rarisime și scapă din matca descrisă prin posedarea unor aptitudini ieșite din comun, cumulate cu evitarea menținerii în elementele mediului, stilului străin însușit. Asemenea cazuri apar cînd un compozitor, părăsindu-și matca nativă, intră într-una nouă, superioară, însușindu-și-o într-atît de bine, încît o domină și reușește să se reîntoarcă la acel *primum movens* al devenirii sale, desigur, de data aceasta pe o altă poziție, operînd o sinteză menită să înscrie cultura țării sale într-o orbită nouă, superioară.

Într-un memoriu pe care-l înaintează Mitropolitului Silvestru Morariu Andrievici, E. Mandicevschi se ocupă pe larg de problemele muzicii bisericești române, în special de cea din Nordul țării, arătînd că nu e conformă necesităților, denunțînd delăsarea și lipsa de progres, sugerînd o serie de modalități pentru a se remedia situația. Între altele, arată că lucrase un an la compunerea unei *Misse românești*, unele surse vorbesc de Missa greacă, dar manuscrisul arată clar că era românească, *Liturghia nr. 1*, „rezultatul unui îndelungat și zelos studiu . . .“[79], ceea ce demonstrează preocuparea sa în această chestiune. De fapt, dintr-o scrisoare către sora sa Virginia, datată 19 septembrie 1876, rezultă că reflectează profund asupra muzicii noastre religioase, făurită de diverși compozitori. E foarte critic la adresa liturghiei grecești a lui Randhartinger, a lui Bortneanski, ca și a unui compozitor cîntat, rutean, al cărui nume îi scapă.

[79] Muzicologul Liviu Rusu ne-a pus la dispoziție în traducere acest memoriu.

Intelectualii angajați în acest proces au avut de parcurs un drum sinuos, mulți pierzîndu-se sau, într-un caz mai bun, oprindu-se pe parcurs, nesesizînd direcția principală, crezînd în himere, luînd paleativele drept elemente de fond... Au fost însă și artiști care au mers pînă la capăt, ridicînd cultura țării lor, devenind reprezentanții ei.

Eusebie Mandicevschi a parcurs acest drum în condiții mai vitrege, fiind departe de climatul cultural al țării sale, s-ar putea să spunem, mai favorabile, invocînd argumentul că a beneficiat de mediul vienez care-i oferea contactul nemijlocit cu arta universală. Totuși, din punctul de vedere al artistului frămîntat de problema afirmării muzicii materne, Viena nu-i oferea impulsurile de care avea nevoie. Așa se face că E. Mandicevschi a fost un compozitor înfeudat tradiției austriece, măreție și strălucitoare, de care a profitat creator, dar care nu-i oferea sursa autodevenirii, șansa eliberării de cătușele stilistice proprii unei culturi în care nu se recunoștea decît parțial. În consecință, muzica sa împrumută, preia, distincția generată de stăpînirea normelor profesioniste, neasigurîndu-i însă și detașarea individualității componistice.

E. Mandicevschi a fost conștient de această situație și a căutat să întrețină contactul cu atributele muzicii românești. Astfel, primul element pe care l-a crezut eficace a fost muzica bisericească, surprins într-o manieră generalizată, prin „moduri vechi". Apoi, perseverînd în această muzică, dar neavînd atribute sonore, adică melodii psaltice, compozitorul și-a găsit elemente de referință, de contact în grai, ceea ce explică numeroasele liturghii în limba română, mai mult, și în limbile vechi ale bisericii noastre, greaca și slavona. Această platformă de legătură a dăinuit întreaga viață. Era însă prea puțin, și-a dat seama ceva mai tîrziu. A căutat alte pîrghii de legătură. Prin sora sa, obține versuri românești, populare sau culte, poeții asigurîndu-i oxigenul, apa vie de care avea nevoie. Creația sa se împrospătează, mai ales liedurile, corurile. Insistă, cere detalii despre ritualuri și obiceiuri românești, aspiră să obțină melodii... În cele din urmă, adevărat, destul de tîrziu, cînd se afla la o vîrstă înaintată, obține seva mult rîvnită, ceea ce căutase și dorise o viață, cîntece populare românești, nu oricare, ci inedite, nu de oriunde, ci din Nordul țării, din Bucovina natală, prin marea colecția a lui Friedwagner, dar mai ales a lui Voevidca, aflată în manuscris, după care, în ultimul deceniu al existenței, a prelucrat, compunînd zeci și zeci de partituri, îndeosebi prelucrări, muzică vocală. A fost să fie deceniul cel mai fertil, cînd compune febril, vrînd parcă să recupereze ceea ce nu realizase anterior. E deceniul în care E. Mandicevschi s-a regăsit pe sine, odată cu cîntecele populare redescoperite, afirmîndu-și neechivoc poziția sa națională ca muzician, ca artist. Abordînd aspectele care-l preocupă în realizarea muzicii bisericești, E. Mandicevschi viza atît factorul estetic cît și pe cel religios, scrisoarea din 19 septembrie 1876, adresată surorii sale Virginia, e concludentă: „Elementul poetic, estetic e de subliniat, întrucît avem de-a face cu o *artă*, cu muzică; elementul religios e de păstrat, deoarece compoziția e destinată bisericii".

Scanned with OKEN Scanner

Dacă judecăm compozitorul E. Mandicevschi, evident, compozitorul de muzică liturgică, după originalitatea ideilor, nu vom avea prea mult temei să pledăm în sprijinul valorii operei sale, deşi nu lipsesc din paginile sale momente inspirate şi înălţătoare. Dacă în ecuaţie intră şi măiestria cu care sînt lucrate, atunci vom avea motive să susţinem că valoarea creaţiei sale e reală, decurgînd din fantezia cu care croia expresia de piozitate, reculegere şi dăruire.

Pînă în 1898, E. Mandicevschi compusese şase liturghii, adică jumătate din întreaga creaţie în acest gen, creaţie considerată ca reprezentativă. Dar care le sînt datele biografice[80]. *Liturghia nr. 1,* „în game vechi bisericeşti" (*La bemol major*) pe text românesc şi grecesc, pentru cor mixt la 4 şi 5 voci (1880), cîntată la Cernăuţi, în anul compunerii, de către *Societatea filarmonică;* pe manuscrisul păstrat la Biblioteca Academiei, secţia muzică, e scris *Eine rumänische Messe.* Cînd, după 1925, a tipărit-o, a adoptat titlul: *Liturghia nr. 1.* Următoarea *Liturghia nr. 2,* în *Fa major,* e scrisă după 12 ani, în 1892, pe text românesc, pentru cor bărbătesc la 4 voci. *Liturghia nr. 3* în *Re major,* 1894, pe text românesc, destinată unui cor mixt la 4 voci. *Liturghia nr. 4,* în *Re major,* text grecesc, pentru cor mixt la 4 şi 5 voci, a fost compusă în 1897 şi cîntată la Cernăuţi în concertul *Societăţii Filarmonice,* sub bagheta autorului şi, apoi, la Suceava, doi ani mai tîrziu, la 26 aprilie şi 2 mai 1899. *Liturghia nr. 5,* în *Mi bemol major,* pe text românesc, pentru cor bărbătesc la 4 voci, datează din acelaşi an ca şi precedenta liturghie, 1897. Şi, pentru a demonstra parcă fecunditatea compozitorului, şi *Liturghia nr. 6,* în *si minor,* pe text românesc, pentru cor bărbătesc la 3 voci, a fost scrisă tot în 1897. Să nu uităm nici *Cîntări liturgice uşoare,* pentru 2 voci bărbăteşti, compuse în colaborare cu Isidor Vorobchievici, un cunoscător a ceea ce răsuna în biserica românească din Nord, unde melodiile nu erau afectate de inflexiunile orientale, faţă de care E. Mandicevschi e critic, considerîndu-le muzică de slabă calitate.

Tocmai de la această poziţie critică porneşte atunci cînd se decide să întreprindă ceva pentru muzica bisericească, după cum rezultă din scrisoarea către sora sa Virginia, din 31 decembrie 1897: „A sosit momentul ca să se facă ceva în scopul acesta şi pentru ca lumea să nu spună că nu ne pasă de patria noastră, odată ce am trecut de frontierele ei; vreau eu, ca muzician, să fac ceva pentru ea"[81]. În orice caz, despre *Liturghia nr. 1,* în care compozitorul a căutat să exprime fondul muzical liturgic într-o manieră specifică, fără a căuta şi reliefa atributele orientale, E. Mandicevschi scria la 11 ianuarie 1880 sorei Virginia: „...liturghia va fi compusă contrapunctic sever, în ve-

---

[80] Vezi: Rusu, Liviu. *Eusebie Mandicevschi un maestru al muzicii corale.* În: *Opere alese,* Bucureşti, Edit. Muzicală, 1958, p. XIV.

[81] Breazul, George: *Eusebie Mandicevschi.* În: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. I, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1966, p. 389.
Toma-Zoicaş, Ligia. *Eusebie Mandicevschi.* În: *Studii de muzicologie,* vol. XV. Coordonator Corneliu Buescu, Bucureşti, Edit. Muzicală 1980, p. 140.

chile game bisericești și anume așa, că o parte va fi dorică, alta ionică, o a treia mixolidică, o a patra frigică... Aceste game au o caracteristică cu totul specifică, ce le face foarte potrivite pentru compoziții bisericești. În aceste game e ceva ce nu se găsește în obișnuitele noastre game moderne..."[82]. La aceste vechi game se mai referă și în scrisorile din 19 și 23 august 1880, arătînd că avea reducția pentru pian la 4 mîini a unei *Messa greaca*.

Iată deci că în 1880, un compozitor român, e drept, desprins de mediul nostru cultural, pune problema modalismului, iarăși, e drept, a modalismului medieval, fără coloritul specific oriental, atît de caracteristic muzicii populare românești. Nu este însă mai puțin adevărat că modurile pomenite de E. Mandicevschi, doricul, ionicul, frigicul, mixolidicul sînt foarte des întîlnite în cîntecele populare românești din diferite regiuni, cu prioritate din Transilvania, din zonele neafectate prea mult de inflexiunile orientale. Cu toate acestea, coloritul arhaic al muzicii *Liturghiei nr. 1* este o realitate și tînărul E. Mandicevschi se entuziasmează de posibilitățile oferite de gamele vechi, atribuindu-și primatul în realizarea unei muzici bisericești originale. Astfel, într-o altă scrisoare către sora sa Virginia, din 14 iulie 1880, arată: „Pe cît știu, nu există o liturghie românească care să aibă o valoare muzicală și în expresia ei să fie strict bisericească... Nu vreau să mă laud, dar socot că liturghia mea e prima și unica în felul ei..."[83]. Important din aceste rînduri ni se pare faptul că E. Mandicevschi are în vedere specificul creației și, nu în ultimul rînd, aspectul artistic, „... căutînd — cum se spune în *Introducere* — să găsesc pentru aceste imne forme noi de muzică bisericească...".

În *Memoriul* deja invocat se află idei și mai explicite în această chestiune. Convingerea sa era că „... la compunerea unei muzici bisericești corespunzătoare ritului oriental se pot întrebuința numai *tonurile vechi bisericești* cari, singure numai, posedă facultatea de a conferi textului cîntării bisericești cuvenita expresiune muzicală". Mai departe, se subliniază importanța polifoniei, urmînd exemplul marilor maeștri ai muzicii religioase, care astfel au demonstrat că numai stilul contrapunctic corespunde cu „... seriozitatea și măreția acțiunilor bisericești". Stilul omofon e folosit rar, cu funcția de „contrast artistic la compozițiile polifonice sau unde era necesar, pentru a da cîntării expresiunea sentimentului unanim".

Toate aceste idei sînt extrem de importante pentru înțelegerea muzicii sale. Din păcate, modalismul său e unul alogen, luat din cîntecele medievale germane, care conveneau doar parțial muzicii românești. Ar fi fost în elementul dorit dacă ar fi cunoscut glasurile muzicii psaltice, dar așa ceva nu s-a petrecut, ceea ce face ca intențiile sale nobile să nu atingă decît parțial țelul propus. E totuși, important că a vizat specificitatea românească, crezînd că o poate dobîndi prin modurile medievale.

---

[82] Breazul, George. *Op. cit.*, p. 389.
[83] Toma-Zoicaș, Ligia. *Op. cit.*, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

Este cert că în liturghii s-a ghidat după principii afirmate în compunerea *Liturghiei nr. 1*, fără a mai persista în gamele vechi bisericești, căutînd alte puncte de referință, cum am mai arătat, în cuvinte și nu numai, deoarece melodiile pieselor ce alcătuiesc liturghiile „... conțin o expresie arhaică", o specificitate care, potrivit intențiilor compozitorului, erau conforme sensibilității ortodoxe.

Urmărind mai departe fluxul creator, se va vedea că, de fapt, în 1913, E. Mandicevschi crease ultima *Liturghie*, anii care vin sînt dedicați unor misse sau completării unor pagini anterioare. Interesul său se concentrează asupra prelucrărilor de cîntece populare românești.

Deci, *Liturghia nr. 7*, în *Mi major*, pe text românesc, pentru cor mixt la 4 voci, o scrie în 1899, gîndindu-se la posibilitățile *Societății Filarmonice* din Suceava. O perioadă mai lungă nu compune în acest gen și nici nu se știe cînd a terminat *Liturghia nr. 8*, în *fa minor*, cu text românesc, pentru cor bărbătesc la 4 voci. Se cunoaște însă că *Liturghia nr. 9* în *mi minor*, pe text românesc și slavon, pentru cor la trei voci egale, a fost scrisă în 1909. Anul 1909 e, ca și 1897, un an prodigios. E. Mandicevschi mai compune încă două, *Liturghia nr. 10*, în *si minor*, text românesc și slavon pentru cor mixt la 4 voci, și *Liturghia nr. 11*, în *La minor*, text românesc și slavon, pentru aceeași formație. A fost interpretată public în 1910, la 27 martie. În fine, *Liturghia nr. 12*, în *la bemol major*, pe text grecesc, pentru cor femeiesc pe trei voci, în 1912[84]. La compunerea acestora, sora sa Ecaterina și fratele Constantin au avut un rol, ei solicitîndu-le pentru formațiile corale pe care le aveau la dispoziție. E interesant că, bunăoară, *Liturghia nr. 12*, pe text grecesc, e gîndită în mod expres pentru corul Liceului de fete al sorei sale, deci pentru liceul românesc.

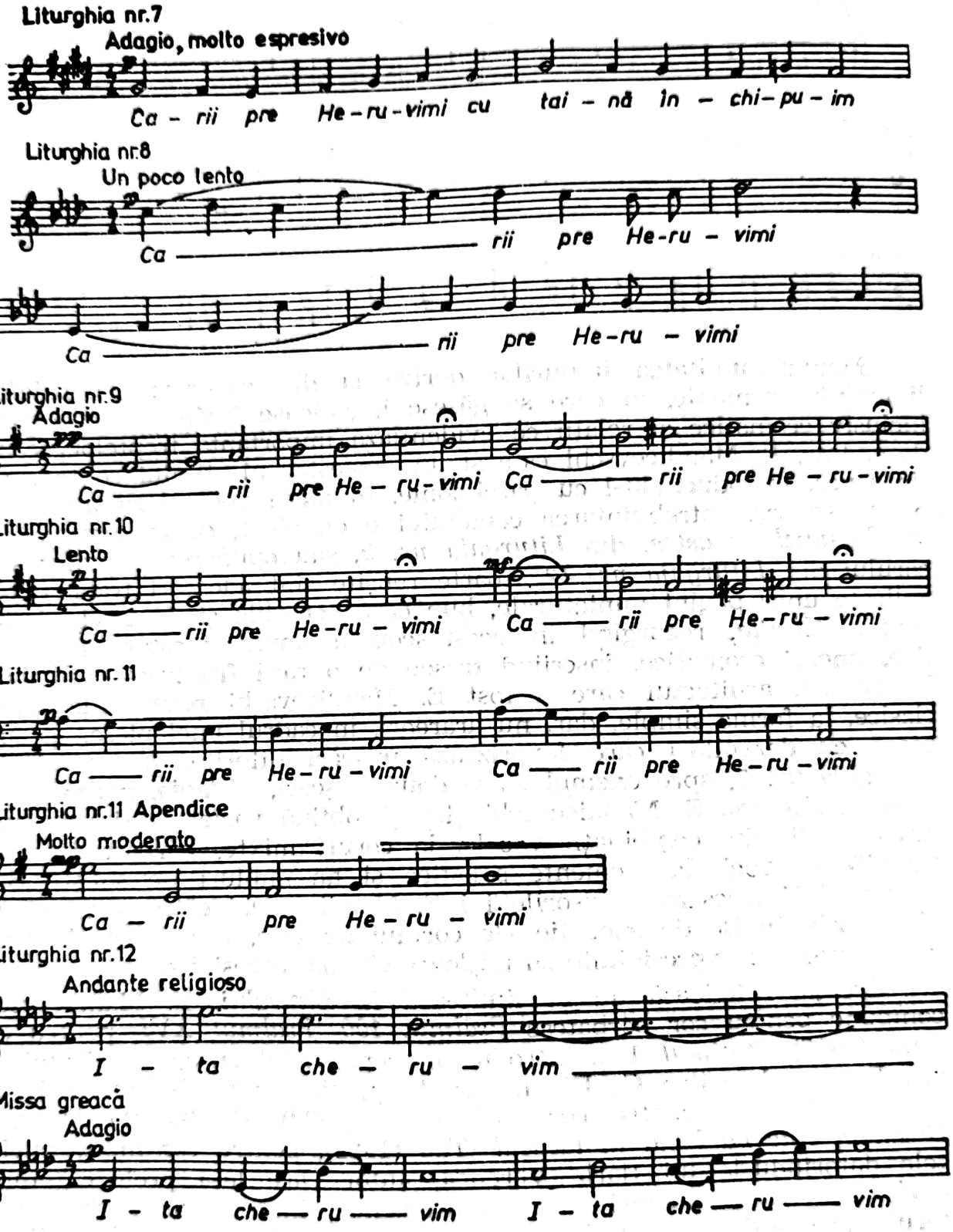
Fantezia lui E. Mandicevschi e inepuizabilă, însuși faptul de a compune un număr atît de mare de *Liturghii* e grăitor, știind că fiecare avea circa 33 de piese. Dar pentru demonstrarea bogăției inspirației recurgem la alăturarea incipiturilor tematice ale uneia dintre cîntările de temelie ale ritualului sacru, *Carii pre Heruvimi*, așa cum apare în *Liturghiile* compuse după 1898 și în *Missa română*. De menționat că *Liturghia nr. 11* are și o variantă pe care, de asemenea, o luăm în considerație.

Compararea acestor incipituri demonstrează pregnanța ideilor, oferindu-i posibilitatea compozitorului să opereze cu cele mai savante tehnici de travaliu. În mod deosebit se impune concizia în exprimare și conturul de esență polifonică, solicitînd contrateme și progresii. De asemenea, e caracteristică apelarea la fraze generoase, de elevată cantabilitate, în care arcadele larg deschise dau senzația unor somptuoase edificii.

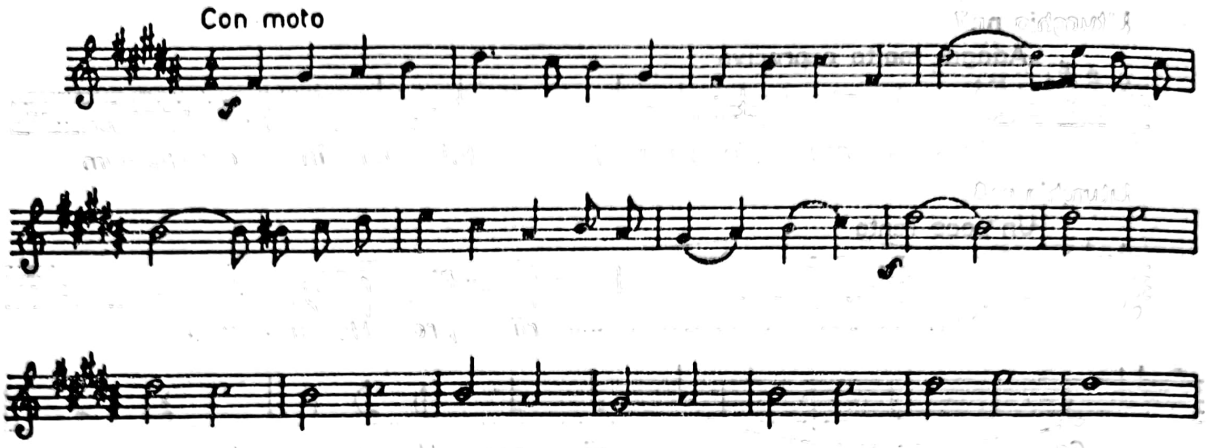
---

[84] În 1929 i s-au tipărit *Liturghiile* nr. 1, 3, 6 și 8. Celelalte au rămas în manuscris.

Scanned with OKEN Scanner



Bogăția inventivă e un atribut constant în muzica lui E Mandicevschi, realizînd un flux ce uneori are o cursivitate ieșită din comun. În *Liturghia nr. 10*, piesa *Ca pre împăratul* desfășoară o linie tematică ce pare înscrisă în tipologia melodiei infinite.



Monumentalitatea imnurilor derivă și din expresia puternică a limbajului armonic, în care se găsesc ingenioase înlănțuiri, modulații, inclusiv cromatice și relații ce evidențiază importanța treptelor secundare. Dar, E. Mandicevschi este și un maestru al stilului contrapunctic sever, introducîndu-l cu parcimonie, în ideea vehiculării unei largi palete sonore. Întrebuințarea canonului e de efect, ca în cazul *Să se umple gurile noastre*, din *Liturghia nr. 9*, sau opunerea soliștilor și a corului din *Liturghia nr. 12*. Foarte reușite sînt adeseori tratamentele aplicate unor pagini miniaturale, bunăoară ecteniile și, în mod special, *Amin*, *Aliluile*, recurgînd în acest scop la ample ipostaze melismatice, uneori cromatice, înscriind trasee de o rară frumusețe cantabilă. De regulă, arhitectul care a fost E. Mandicevschi recurge la tipare clasice, la forme simple, dar, nu arareori, în cadrul unei piese, se operează cu dezvoltări care favorizează mișcări diferite. *Heruvicul* din *Liturghia nr. 7*, spre exemplu, are două mișcări, *Adagio, molto espressivo* și *Allegro*. E. Mandicevschi știe să obțină varietate și prin apelarea la diferite combinații vocale, la coruri mixte, bărbătești, egale, pe diferite voci, la momente solistice și ansambluri de soliști. Sînt extrem de interesante scrisorile lui E. Mandicevschi către sora sa privind posibilitățile de execuție ale corului de fete, compozitorul urmărind o maximă expresivitate cu mijloace cît mai accesibile.

Creația religioasă nu se limitează la *Liturghii*. E. Mandicevschi compune pentru cor bărbătesc *Psalmul 100*, *Psalmul XVI*, pentru cor mixt (1917), *Psalmul* 153, introdus în repertoriul curent al Reuniunii din Brașov de către G. Dima, care-l aprecia mult, *Psalmul 137*, *La rîul Vavilonului*, pentru cor bărbătesc (1902), și *Psalmul Doamne, Doamne, cine va locui în lăcașul Tău* (1922), pentru cor mixt, cuvintele datorîndu-le lui Ilarie Verenca, autor care le-a prelucrat după *Scriptură*. Aceste lucrări sînt, de asemenea, impunătoare prin caracterul lor emoțional, sonoritățile somptuoase și limpezimea facturii. În 1913, E. Mandicevschi compune și o *Missă greacă*.

Încheiem aceste succinte considerații, prea succinte față de impunătoarea moștenire lăsată în acest domeniu de Eusebie Mandicevschi, reluînd teza că personalitatea acestui compozitor va fi minimalizată

dacă partiturile religioase nu vor răsuna în concerte, dacă nu-i vom cunoaște muzica în totalitate. Să nu uităm că, într-o anumită perioadă, creațiile liturgice au avut pentru compozitorii români importanța pe care cvartetele, simfoniile și chiar operele le-au avut pentru creatorii din alte țări.

GHEORGHE MANDICEVSCHI

Și în creația lui Gheorghe Mandicevschi se reflectă preocuparea pentru înzestrarea bisericilor românești cu podoabe sonore menite să înfrumusețeze. Nu a compus chiar atît de multe partituri ca fratele său. A trăit numai 37 de ani, dar moștenirea sa e bogată. Mai însemnate sînt *Răspunsuri* pentru cor bărbătesc, *Cîntările corale* pentru *Liturghia Sf. Ioan Chrisostom*, pentru cor mixt (Viena, 1900) și *Cîntări bisericești pentru cor bărbătesc* (1903). Pentru aceste creații compozitorul concepe un mare număr de cîntări, bunăoară în *Cîntările corale* sînt nu mai puțin de 85! Apoi, unele pledau pentru o mare dibăcie contrapunctică, *Veniți să ne închinăm* fiind scris pentru 8 voci. Și în alte lucrări cu caracter autonom se remarcă măiestrie și suplețe în conducerea vocilor. În motetul *M-am pogorît din cei de sus*, cele 6 voci solicitate vor țese o pînză sonoră, făcînd să jubileze clasice procedee deduse din tehnica antifoniei, imitației.

Stilul lui Gh. Mandicevschi e clar axat pe matca polifoniștilor renascentiști, îndeosebi în *Psalmii* pe care-i compune după 1901, nr. 8, 64, 65, 128, 133 și 150, acesta din urmă pentru cor bărbătesc la trei voci, în ruteană, spre deosebire de ceilalți care sînt în română.

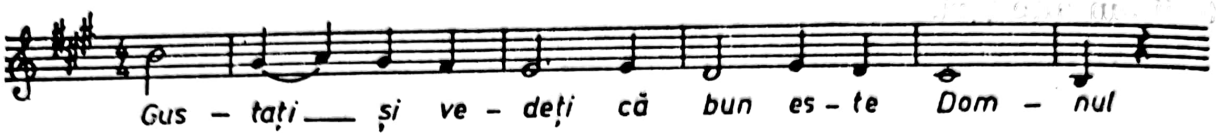
În *Mica missa grecească*, compozitorul folosește text bilingv, român și grec. Mai compune *Axionul Paștilor* (1901), *Luminînda Paștilor* (1901) și *Cîntecele funebrale: Veniți, fraților* și *Adusu-mi-am aminte* . . . conținutul evlavios al *Pricesnei de Joia Mare* sau *De Tine se bucură*.

Un alt motet, *Și era la ora șase*, în *la bemol minor*, se remarcă prin dramatism, fapt acuzat de o naturală conducere a vocilor bărbătești spre o culminație impunătoare[85].

O piesă nu prea dezvoltată poartă un titlu ce ar putea conduce fantezia spre teme mai dezvoltate, dar care nu au decît o simbolică acoperire: *Oratoriul pentru Vinerea Mare* (titulatura „oratoriu" e improprie), destinat corului de bărbați (1901). Din 1899 datează o *Priceasnă pentru liturghia prea sanctificată*, pentru cor mixt, care pare edificatoare pentru sfera stilistică în care se ancorează autorul, pre-

[85] Popovici, Doru. *Creația corală românească*. București, Edit. Muzicală, 1966, p. 63.

ferîndu-se apele liniștite ale mărilor umblate. Tema cu care începe acest cor este tipică pentru gîndirea sa solidă, academică, muzicală, însă prea puțin personală.



Incontestabil, Gheorghe Mandicevschi aparține acelei categorii de compozitori pentru care rigoarea măiestriei este nu numai suficientă în afirmarea personalității, ci componenta esențială. În schimb, pentru marii creatori, această componentă, e numai stadiul preliminar, absolut obligatoriu, care va fi dominat de acel ceva, inefabil, care aparține exclusiv individualității respectivului autor, propulsîndu-l în eternitate.

GEORGE DIMA

Stilul lui George Dima este atît de clar definit, atît de unitar, încît se recunoaște ușor în muzica religioasă. Cu alte cuvinte, între creațiile bisericești și profane nu există o diferență categorică în ceea ce privește tehnica, gîndirea muzicală, uneltele de lucru. Bineînțeles, nu se va întîlni în corurile *Hai în horă* sau *Primăvara*. Dar și în unele și în altele se operează cu structuri tematice de o anumită profilare intervalică și frazare, cu sisteme armonice și acorduri într-un anume chip distribuite, cu aceleași mijloace polifonice.

Dacă afirmația că în creația lui G. Dima e un echilibru între tematica laică și religioasă, apare greu de demonstrat, în schimb, e ușor de susținut că aceasta din urmă ocupă un loc atît de important, încît a nu-i acorda atenția cuvenită, în mod obiectiv, corespunzător adevărului istoric, ar însemna a-l vitregi de o comoară la care a trudit cu pasiune toată viața. Ca și Musicescu, Dima a compus partituri religioase aproape cinci decenii, mai concret, din 1878 și pînă în anul morții, 1925, lăsînd posterității o bogată moștenire, extrem de variată, nemărginindu-se doar la *Liturghii*... Perioada cea mai prolifică se află în anii de temniță, 1917—1918, cînd i s-a îngăduit să compună, în special muzică religioasă. E drept, uneori și așa ceva era interzis. În scrisoarea din 11 septembrie 1917 către Marioara Moga scria: „Plăcuta distracție de a mă ocupa cu compoziția muzicală a încetat, nefiind permis“[86].

[86] Catrina, C. *George Dima: Scrisori din temniță*. În: *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 și 1918 și muzica românească* Ed. îngrijită de Mihaela Roșu. București. Edit. Muzicală 1979, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și în genurile laice, și creația bisericească poate fi împărțită în prelucrări și armonizări, pe de o parte, și pe de alta, în creații originale. Ponderea mare a primei categorii susține ideea că Dima acorda mare atenție perpetuării tradiționalelor cîntări, deși era nemulțumit de felul cum se cînta, de preluarea otova a influențelor, de stagnarea ce se manifesta, deoarece se neglijase cultivarea artei muzicale religioase. Părerea sa însă era explicit favorabilă fondului de aur „... Cîntările bisericești care le-am moștenit de la moși și strămoși sînt ale noastre și avem în ele o mulțime de motive frumoase și originale, și noi trebuie să le conservăm"[87]. Și G. Dima se ține de cuvînt atunci cînd compune *Liturghia Sf. Ioan Chrisostom* în *Sol major*, apelînd la melodii consemnate de Anton Pann *(Răspunsurile mari)*, armonizările cîntărilor din cartea lui D. Cunțan, care cuprindeau repertoriul de strană tipic pentru Mitropolia Sibiului. *Cuvine-se cu adevărat* din *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* (nr. 43), în *La major*, poartă mențiunea compozitorului: „melodie veche bisericească din Ardeal". Și pentru a-i menține caracterul monodic, structura hexatonală, seninătatea, compozitorul recurge la o factură strict contrapunctică, neaglomerînd sonoritatea, reliefînd conductul principal.

Cîntările armonizate și prelucrate pentru ansamblul coral sînt prin excelență diatonice, ceea ce se explică prin faptul că în Transilvania nu au pătruns, nu au prins cîntările cu profil cromatic, efect al influenței orientale. Aceasta echivalează cu păstrarea stratului vechi al melodiilor liturgice, în condițiile înfruntării ofensivei de dezromânire, ca bunăoară a curentului calvinist din secolul al XVIII-lea. Conservarea repertoriului străvechi însemna pentru credincioșii români un semn al forței de rezistență. Ei nu au admis alterări din partea unor factori alogeni, dar nici din partea celor din interior, indigeni, pentru că o șovăială putea deschide o breșă, care apoi nu mai putea fi reparată! Astfel, caracterul diatonic al cîntărilor era de fapt o componentă a muzicii bizantine, dar și a muzicii noastre populare. G. Dima apelează la teme din *Cîntări bisericești* de Dim. Cunțan[88] pe care doar le armonizează, fără prelucrări și intervenții substanțiale. Folosirea izvorului D. Cunțan este simptomatică, cel puțin din două motive, pentru că se afirmă valoarea cîntărilor străvechi și, implicit, melodiile acreditate de către muzicianul sibian confirmîndu-i autoritatea.

Apelînd la cîntările lui D. Cunțan, el însuși preluîndu-le din fondul vechi, nescris al repertoriului, G. Dima a consimțit să-i respecte și să-i sublinieze originalitatea, menținîndu-i profilul. S-ar părea că era o treabă ușoară, dar lucrurile nu stau atît de simplu. Cîntările bisericii române, ca și cîntările ortodoxe ale „bisericii orientale", prin excelență monodice, își au complexitatea și bogăția, își găsesc

---

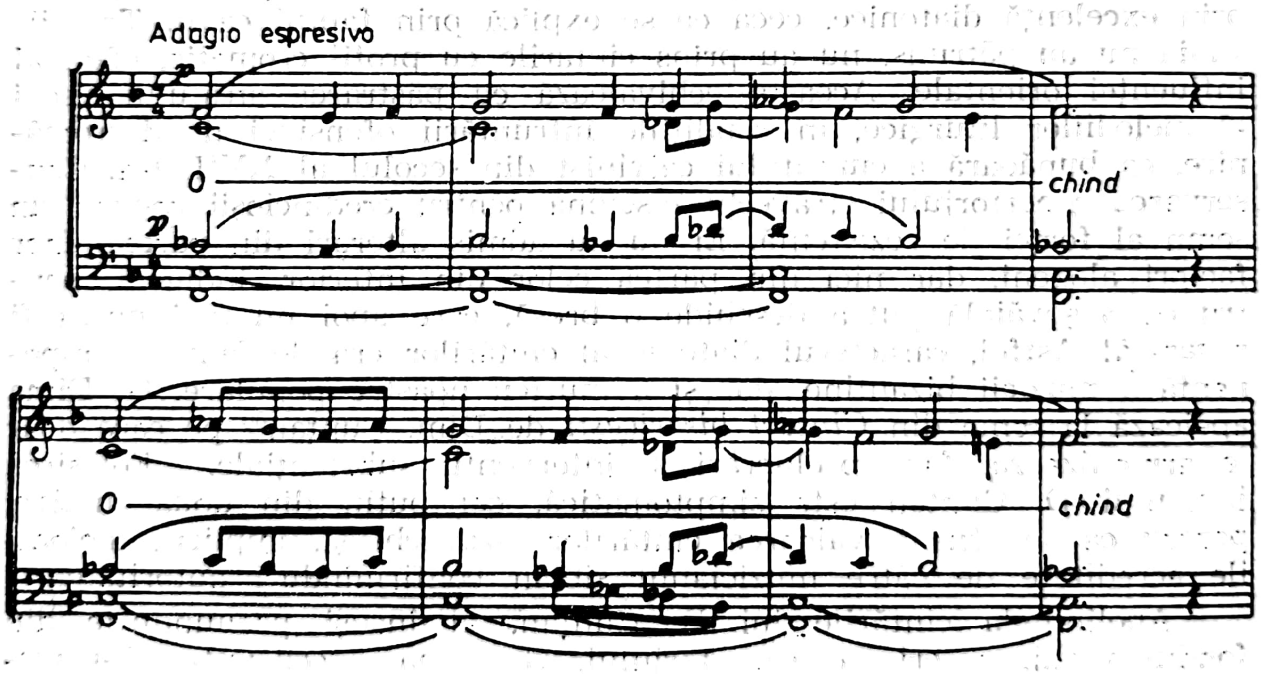
[87] Dima, George. *Ce să facem în prima linie pentru îmbănătățirea stării muzicale a poporului nostru*. În: *România Muzicală*. IX, 14, 1 septembrie 1898, p. 123, care, de fapt, reproducea articolul publicat inițial în *Telegraful Român* din Sibiu, din 23 aprilie 1898.

[88] Curios, *Cîntările bisericești* de Gh. Dima, Edit. *Scrisul Românesc*, Craiova, 1930, nu pomenește numele lui D. Cunțan!

Scanned with OKEN Scanner

izvorul de frumusețe în organizarea melodică ce nu are nimic comun cu rigoarea simetrică a cîntării gregoriene sau a muzicii profesioniste europene, în general. În cîntările lui D. Cunțan, aceste trăsături sînt esențiale, pretinzînd compozitorului care se încumetă, nu numai să o cunoască, să-i respecte identitatea, dar și să rişte o anume renunțare la procedee prea savante spre a nu-i periclita simplitatea funciară. Un muzician care operează cu mijloace limitate, dictate de realitatea unei structuri muzicale pe care dorește ori trebuie să o mențină, riscă să fie el însuși cotat ca mărginit la un anumit nivel de măiestrie și tehnică de compoziție. Situația devine și mai gravă cînd nu e vorba de armonizarea uneia sau a cîtorva cîntări, ci a unui buchet important, care numără 31 de titluri, pentru cor mixt, respectînd normele celor 8 glasuri[89].

Corurile au aspectul unor armonizări în sensul real al cuvîntului, vocile, întotdeauna patru, mișcîndu-se izoritmic, în bloc, pe piloni ce favorizează conexiuni de trepte apropiate, desfășurări așezate, reținute, conduse într-așa fel, încît sonoritatea să fie plăcută și densă. Un grăitor exemplu, în această ordine de idei, este *Ochiul inimei mele*, care capătă aspectul unui coral cu rezonanțe arhaice, admirabil servite de învesmîntarea armonică:



[89] Armonizările după *Cîntările bisericești* de D. Cunțan sînt: 1. *La nașterea lui Hristos;* 2. *La sfintele Paști;* 3. *La intrarea Maicii în biserică;* 4. *Stăpînă, primește;* 5. *Fecioara astăzi;* 6. *Axionul la Sîmbăta Patimilor;* 7. *Irmosul Înălțării;* 8. *Irmosul Botezului;* 9. *Irmosul învierii;* 10. *De Tine se bucură;* 11. *Ochiul inimei mele;* 12. *Heruvicul și Princeasna din Joia Mare;* 13. *Troparul Sfintei Cruci;* 14. *Antifonul glasului VIII;* 15. *Melodia psalmului 136;* 16. *Casa Efratului;* 17. *Irmosul Crăciunului;* 18. *Irmosul Floriilor;* 19. *Irmosul la nașterea Fecioarei;* 20. *Irmosul la Întîmpinarea Domnului;* 21. *Irmosul la Înălțarea Sf. Cruci;* 22. *Irmosul Adormirii Maicii Domnului;* 23. *Irmosul Rusaliilor;* 24. *Irmosul Bunei Vestiri.* 25. *Irmosul la Intrarea în biserică;* 26. *Troparul Sf. Paști;* 27. *Învierea Ta;* 28. *Pripeala la nașterea Sf. Maria;* 29. *Axion în Joia Mare;* 30. *Prea lăudaților mucenici* și 31. *Mormîntul Tău.*

Se remarcă planurile statice și mobile, contururile melodice paralele, frînturile cantabile cu efecte contrapunctice. Este o muzică elevată, de o frumoasă ținută. Subjugat de farmecul cîntărilor selectate din bogata carte a lui Dimitrie Cunțan, G. Dima nu prea pare în elementul său, e stîngaci, pare un elev căruia i se pretinde să aplice mantia omofonă, neîngăduindu-și licențe care ar altera aspectul melodic originar. De fapt, prin această atitudine, contemplativă am spune, G. Dima asigură *Cîntărilor bisericești*, printr-o operație permutațională, doza de specificitate, care nu constă doar în particularitatea modală oferită de prisma celor 8 glasuri. Există încă multe alte trăsături care se recunosc în profilul cantabil ce preconizează succesiuni alăturate, fără salturi ample, melisme, în valori ritmice mari, fraze asimetrice, semicadențe frecvente pe cele mai neașteptate trepte, evitarea reprizei, ca și a principiului repetabilității, ceea ce face ca totul să înainteze fără reveniri, materialul sonor avînd mereu elemente cunoscute, deoarece se avansează din aproape în aproape, însă de fiecare dată altfel dispuse, într-o organizare arhitecturală deschisă, deoarece nu îi e caracteristic principiul reprizei. Astfel se menține expresia tradițională, românească, am spune chiar ardelenească, a cîntării, a acestei muzici corale.

S-a invocat mai sus aspectul asimetric al frazelor melodice. Este demn de reținut că existența doar a acestui element e de natură să particuluarizeze stilul muzicii, pentru a nu mai pomeni și de altele, fiind extrem de evidentă. Numărul fluctuant al măsurilor în fiecare frază e de natură să imprime o notă aparte, mai bine-zis specificitatea românească. Astfel, în *De Tine se bucură*, frazele sînt de 3+7+4+5+7+5+4+4+6+6+6 măsuri, *Casa Efratului* — 4+5+7+6+15 și, *Fecioara astăzi* — 5+9+14+8+6+6+10+4+9 măsuri. Nici urmă de simetrie, de periodicitate. Și totuși, echilibrul se conturează din felul natural în care se încropește pulsația și tonusul interior al fluxului melodic, ea însăși o trimitere la vremurile de demult.

Cartea de *Cîntări bisericești*, publicată de D. Cunțan, perpetuează vechi cîntări preluate din repertoriul bisericii românești a Sibiului prin Ioan Bobeș, Ioan Dragomir și Simeon Florea, antecesorii autorului. D. Cunțan era la curent cu ceea ce întreprindeau muzicienii ieșeni pentru conservarea cîntărilor, adică G. Musicescu, Gh. I. Dima și Gr. I. Gheorghiu, cu care se sincronizează în acțiunea sa.

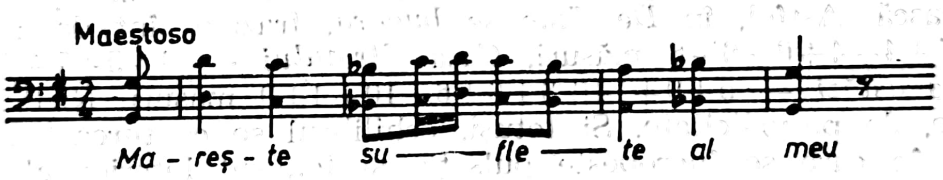
George Dima a recurs numai la anumite cîntări, la catavasii, condace, tropare, irmoase, manifestînd o mare grijă pentru nealterarea melodiilor. Astfel se explică de ce majoritatea cîntărilor sînt aidoma preluate, fiind transpuse într-o altă tonalitate, fără a se schimba cu nimic relația intervalelor. Bunăoară, la D. Cunțan *Irmosul Înălțării* e în *re minor*, la Dima, în *mi minor; Antifonul glasului VIII*, inițial, e în *Re major*, la Dima apare în *Sol major*. Cele mai vizibile modificări sînt la *Irmosul Botezului*, apărînd o variantă melodică. *Troparul Sf. Cruci* are ușoare schimbări în fluxul melodic. *Heruvicul și Priceasna de Joia Mare*, ca și *De Tine se bucură* apar la Dima cu modificări în planul

Scanned with OKEN Scanner

valorilor ritmice, în sensul că, față de original, sînt mai mici, bunăoară doimea de la Cunțan, la Dima devine pătrime... Cîteva cîntări sînt însă exacte, adică netranspuse: *Axionul de Simbăta Patimilor, Irmosul Învierii* și *Melodia psalmului 136*.

O altă mare categorie de *Cîntări bisericești* o reprezintă armonizările unor melodii vechi de strană, fără a se specifica sursa[90]. E adevărat că unele, bunăoară *De frumusețea fecioriei Tale* apar ca o variantă a cîntării cu același titlu din cartea lui Cunțan, dar, oricum e altceva, iar *Împărate ceresc* e luată din respectiva sursă, ca și *Mărturisiți-vă Domnului*.

În volumul *Cîntări bisericești*, pentru cor mixt, tipărit tot în 1930 la *Scrisul Românesc* — Craiova (coincidență de titlu, editură și cu volumul ce cuprinde cîntări armonizate din cartea lui D. Cunțan) se specifică: „În parte după melodii vechi", ceea ce înseamnă că intervențiile compozitorului apar mai consistente.[91] Într-adevăr, aici corurile nu sînt simple armonizări, ci prelucrări, ceea ce motivează tratări în care, alături de factura omofonă, se folosește și factura contrapunctică. Astfel, în *Irmos la Înălțarea Sfintei Cruci*, după expunerea temei și reluarea sa, de fapt un motiv cu iz de colind, se realizează o dezvoltare armonică modulatorie ce conduce spre un episod antifonic. Urmează secțiunea finală, marcată de progresii polifonice, avînd la bază motivul introductiv ce se reia, fraza finală imprimînd o sonoritate reținută, iarăși armonică, în care revin sonoritățile motivului. Așadar, aici apare și principiul reprizei. Iată ideea acestui cor:

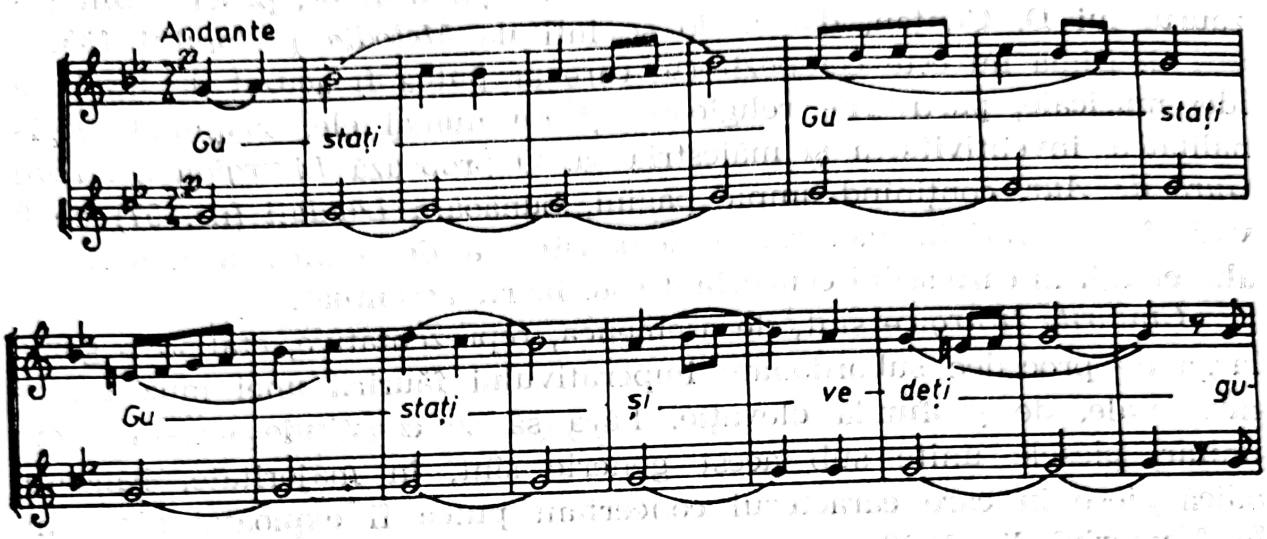


G. Dima caută și obține sonorități monumentale, ca în *Irmos la Schimbarea la Față*, în *Fa major*, unde se recurge la dezvoltări modulatorii spre tonalități îndepărtate, *Do diez major* și apoi *Re major*. În final, cadențe plagale creează un puternic efect sonor în fortissimo, după care reexpoziția apare comprimată. Angrenajele contrapunctice în dezvoltarea corului *De frumusețea fecioriei Tale* au rolul de a instaura o expresie solemnă, monumentală. Isonul e folosit de Dima cu efect în *Gustați și vedeți*, punînd în evidență linia melodică, arhaică și interiorizată. Tema e larg desfășurată, alcătuită din celule ce se regrupează după principiul variațional al muzicii bizantine, care se orga-

[90] Constantin Zamfir oferă în *George Dima*, la p. 227, lista acestor cîntări.

[91] Iată titlurile acestui volum: 1. *Irmosul Învierii*; 2. *Irmosul la Schimbarea la Față*; 3. *Irmos la Înălțarea Sfintei Cruci*; 4. *Irmosul Adormirei Maicii Domnului*; 5. *De frumusețea fecioriei Tale*; 6. *Gustați și vedeți*; 7. *Cu trupul lui Hristos*; 8. *Sfînt*; 9. *Împărate ceresc*, și, 10. *Mărturisiți-vă Domnului*.

nizează în fraze neperiodice ca număr de măsuri: 5+3+4+5... Iată sopranul și altoul, tenorul susține vocea primă la terță superioară, iar basul dublează la octava inferioară altoul.

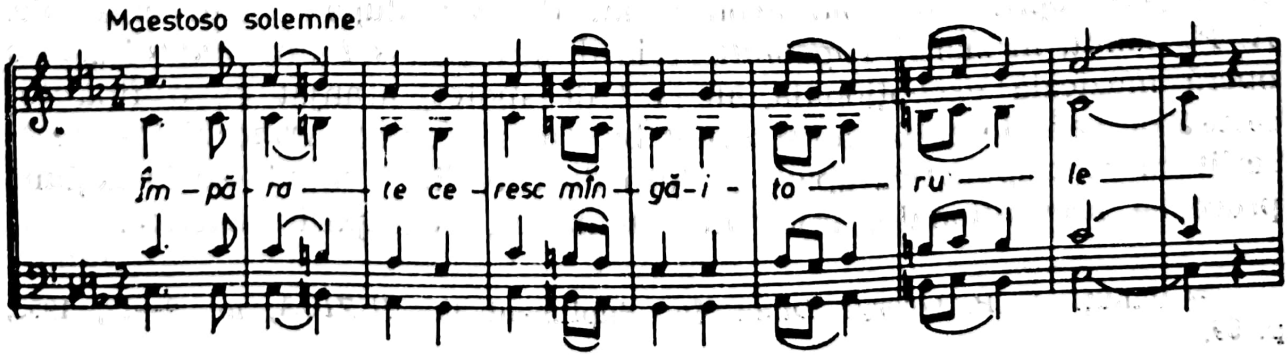


Fluxul sonor variațional nu exclude organizarea acestui cor în trei coruri arhitecturale necontrastante, dezvoltătoare, ultimul fiind bazat pe secvențe armonice, al căror rost e să marcheze sensul cuvîntului „Aliluia".

Cu trupul lui Hristos e pentru solo de bas și cor mixt, procedeele antifonice oferind mobilul dramatic și, în același timp, dinamizator. Soliștii și corul sînt antrenați în realizarea discursului omofono-polifonic din *Sfînt*, ce vehiculează armonii celeste.

Caracterul melodiei psaltice e ingenios susținut prin efectul de unison în *Împărate ceresc*, impunînd sonoritatea orientală, în sfîrșit, cu secundă mărită. Apoi se apelează la procedee ce, de asemenea, reliefează liantul melodic, la ison, cu imitații contrapunctice și formule melismatice descendente.

Melodia e luată din cartea lui D. Cunțan, menținîndu-se exact structura, cu deosebirea că e în *do minor* și nu în *mi minor* ca în original, menținîndu-se însă tiparul glasului al VI-lea.



În sfîrșit, o prelucrare corală cu caracter strofic, *Mărturisiți-vă Domnului*, de o factură eminamente armonică, avînd sonorități frumoase, realizată cu gust și sensibilitate. Melodia de factură mai nouă, ce are și simetrie, de 8 măsuri, în constituția frazelor, provine din tezaurul lui D. Cunțan, dar acolo se intitula *Melodia psalmului 135*.

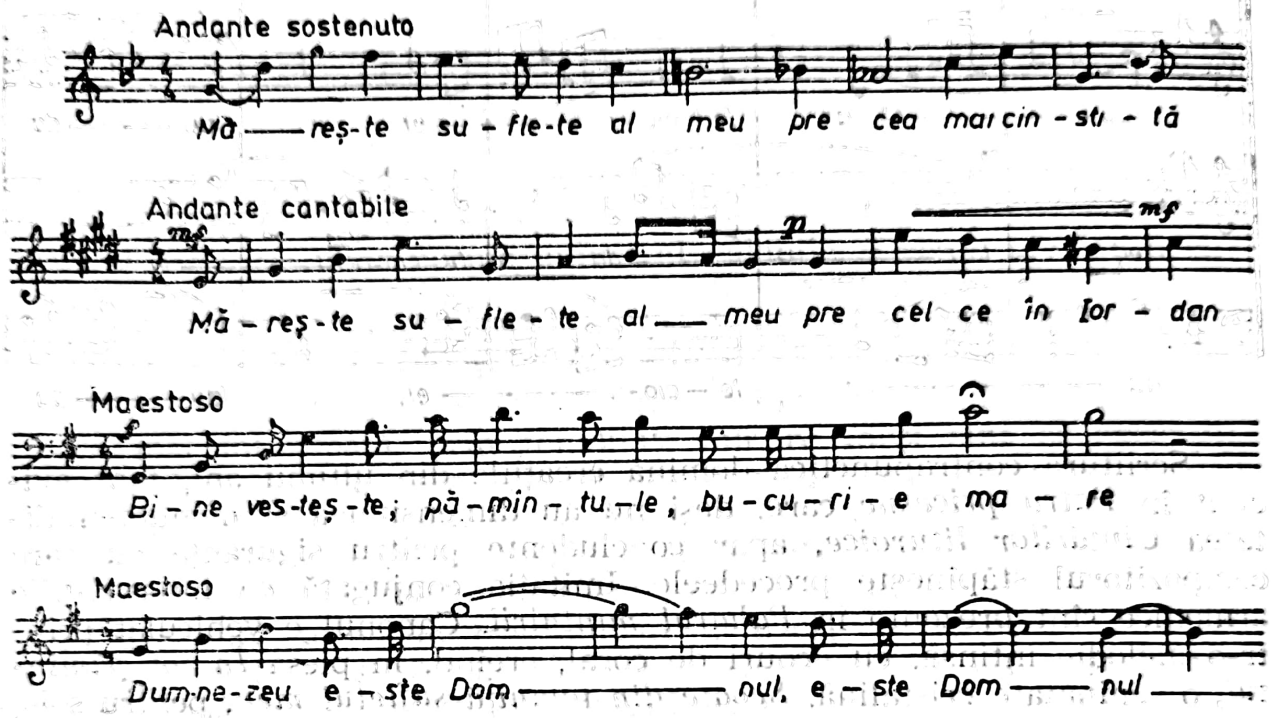
G. Dima nu este compozitorul care ar putea fi acuzat de lipsă de idei muzicale, partiturile religioase, și nu numai ele, susținînd originalitatea, inventivitatea și măiestria sa. O probează *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur*, conținînd ample pagini, bunăoară *Lăudați* (nr. 57) pe 8 voci, într-o variată factură; o demonstrează de asemenea numeroase alte creații în care stilul concertant este foarte accentuat.

Cîntările liturgice sînt, de asemenea, reprezentative, etalînd o gamă largă de procedee subordonate imperativului făuririi unei muzici monumentale, de profundă elevație. Fără să se constituie într-un ciclu unitar, piesele unite sub acest generic sînt, în majoritate, irmoase, adică piese în care caracterul concertant putea fi exploatat din plin. În *Memoriul* din 1880 asupra muzicii bisericești, E. Mandicevschi arăta că n-a insistat asupra răspunsurilor în *Liturghia nr. 1*, lăsîndu-le și la inițiativa dascălilor de strană, preocuparea sa fiind ațintită către heruvice, axioane, tropare... Cam la fel procedează și G. Dima în muzica religioasă, oprindu-se asupra cîntărilor mai libere, mai desprinse de slujba obișnuită. Unele texte apar în cîteva coruri, purtînd același titlu...

În ciclul *Cîntări liturgice*, G. Dima a inclus: *Irmosul Crăciunului*, *Irmosul Bobotezei*, *Irmosul Bunei Vestiri*, *Irmosul Floriilor*, *Irmosul Înălțării Domnului*, *Irmosul Rusaliilor*, *Irmosul Intrării în biserică*, *De Tine se bucură* și *Pre Arătătorul*. Aici se recunoaște stilul compozitorului, vădind trăsături stilistice tipice și corurilor laice. Astfel e organizarea tematismului prin salturi pe sunetele arpegiului, antrenarea unor note cromatice, secțiuni contrastante și forme structurate după principiul reprizei. Așa, în *Irmosul Crăciunului*, sînt trei părți, în extremități cor omofon, avînd în secțiunea finală o factură tranzitivă cu intrări imitative, iar în secțiunea mediană o melopee capricioasă, încredințată sopranului solo acompaniat de cor, după tipicul antifonic. A. P. Bănuț, în ziarul *Tageblatt* scria despre *Irmosul Crăciunului* „... o operă muzicală excepțională, un fel de motet, aranjat ca o fină țesătură de dantele pe un antic ornat bisericesc“[92]. Și în *Irmosul Bobotezei* scriitura contrapunctică apare în faza de travaliu, punîndu-se în acțiune procedee secvenționale, inversiuni tematice, regrupări motivice.

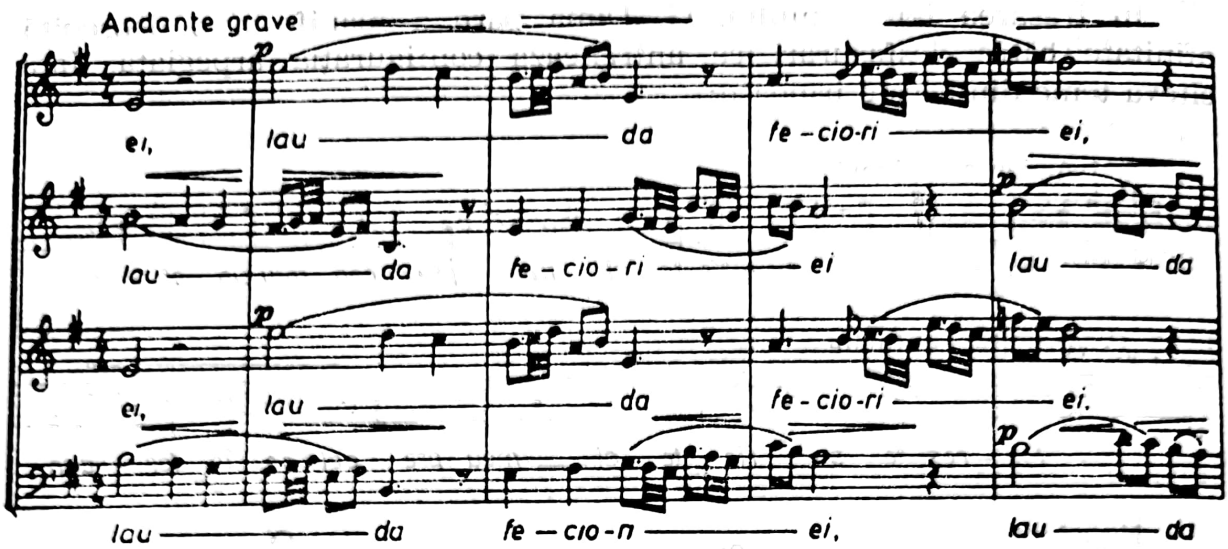
[92] Bănuț. A. P. *George Dima*. În: Supliment la *MUZICA*, nr. 9—12, 1955, p. 59.

În trasarea tematismului, G. Dima pare a manifesta o deosebită afinitate către desfășurări ce antrenează configurația arpegiată. Iată cîteva teme din aceste irmoase:



Pentru două coruri la 8 voci e gîndit *Irmosul Rusaliilor*, mai întîi, în *Andante sostenuto*, se vehiculează o muzică exultativă, eminamente armonică, antifonală, ca apoi, în *Adagio*, să se desfășoare în termeni contrapunctici, avînd în culminație o factură de rezonanță bachiană, încărcată cu sonorități neașteptat de bogate și răscolitoare. *Irmosul intrării în biserică* are, de asemenea, în cele trei secțiuni, o muzică limpede, înălțătoare, procedeele contrapunctice flancînd o dezvoltare omofonă. Tot A. P. Bănuț ne oferă traducerea unei cronici semnate de Arthur Stubbe, în care acest irmos prilejuiește considerațiile: „Dima este un compozitor bisericesc rutinat și plin de talent, care știe suda, într-o perfectă unitate artistică, elementul oriental cu cel occidental. Unele din corurile sale sînt, în ce privește armonia, conducerea și întreteserea vocilor, opere magistrale. Un exemplu de lucrare minunată, o operă de o minuțioasă muncă filigrană este *Irmosul Intrării în biserică*".[93] Foarte amplu e corul *De Tine se bucură*, o formă în oglindă *(ABCBA)*, ce favorizează ample desfășurări; în mod deosebit poate fi evidențiată secțiunea centrală, cu o psalmodie melismatică, aproape instrumentală, ce pretinde o tehnică vocală perfectă; stilul și măiestria lui G. Dima este aici de o impecabilă ținută profesională, fiind reluată de soprane și tenori pe tonică:

[93] Idem, p. 58.



Scriitura contrapunctică domină creaţiile din ultimii ani, fapt evident în *Patru pricesne* care, deşi nu au dimensiunea şi monumentalitatea *Cîntărilor liturgice,* apar concludente pentru siguranţa cu care compozitorul stăpîneşte procedeele. Imitaţia conjugată cu intervenţiile armonice sînt prezente în *Paharul mîntuirii.* Canonul e vehiculat printr-o melodie întinsă, cu ecouri de coral, creînd, în piesa *În tot pămîntul,* o seninătate cristalină. *Scoate din temniţă sufletul meu,* pentru solo, mezzosoprană şi cor, cu versuri religioase ce corespundeau dorinţei de libertate a compozitorului. Deşi G. Dima vorbeşte în scrisoarea către Mariana Moga[94] despre faptul că această piesă e alcătuită dintr-o fugă, cor, solo şi iarăşi fugă-cor, partitura nu corespunde acestui plan. Există o introducere armonică (12 măsuri), apoi solo şi cor, cu o frumoasă ghirlandă melismatică încărcată de trepte alterate, încheindu-se fără o secţiune corală. Tehnică polifonică, intrări de stretto, progresii se găsesc şi în *Cinei Tale cea de taină,* toate conducînd discursul spre o sonoritate calmă, cu luminozitate strălucitoare în final.

Cu ocazia jubileului de 50 de ani de preoţie a episcopului Caransebeşului, Ioan Popazu, G. Dima compune pe versuri de Z. Boiu *Imn festiv,* în *La bemol major,* pentru cor mixt, cor bărbătesc şi cor de copii. Nu este numai o creaţie ocazională, deoarece are bogate valenţe artistice, oferind o partitură de un caracter aparte. Anume, G. Dima compune o partitură complexă, cu o dramaturgie mai puţin obişnuită. Imnul are opt părţi, opt numere dispuse conform principiului contrastului, căutînd varietate în dispersarea corului în ansambluri adiacente, reprezentînd diferitele categorii care-l omagiau pe sărbătorit. Şi pentru a asigura unitatea, se recurge la două motive ce revin mereu, unul recitativic, altul cantabil, cu inflexiuni bărbăteşti, desenînd un arc descendent, cu valenţe contrapunctice. De fapt, gîndirea armonică şi tehnica polifonică sînt solicitate din plin.

[94] Catrina, Constantin. *George Dima: Scrisori din temniţă,* op. cit., p. 138.

Cele opt momente ale *Imnului*, în realitate o cantată à cappella, complexă, sînt: 1. Cor mixt „Sfîntă zi"; 2. Corul copiilor: „Păstorul să trăiască; 3. Cor mixt: „Iată templul în ruine"; 4. Corul bărbaților: „Păstorul să trăiască"; 5. Cor mixt: „Jumătatea unui secol"; 6. Corul bătrînilor (bărbătesc): „Păstorul să trăiască"; 7. Cor mixt: „Sfîntă zi de sărbătoare" și 8. Corurile reunite: „Trăiască dar, Păstorul!".

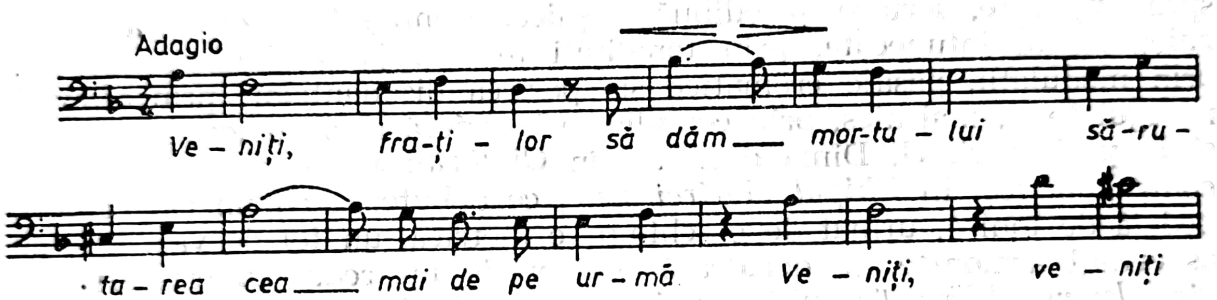
Pe linia lui Dim. Cunțan, G. Dima acordă multă atenție unor genuri de muzică religioasă ce răsună la înmormîntări: *Cîntece funebrale*. Nu vrem să spunem prin aceasta că G. Dima se rezumă la armonizări, deoarece am simplifica și chiar denatura adevărul. G. Dima folosește și aici o paletă componistică bogată și variată, care nu permite uniformizări și sesizarea unor norme universal valabile. Fiecare piesă e o entitate artistică aparte, bine individualizată. Desigur, sentimentul predominant este acela de durere și profunzime, gravitatea se asociază cu dramatismul. Moartea nu e privită cu disperare și frică, aspirațiile tind spre împăcare, iertare și odihnă veșnică. Limbajul muzical capătă o culoare mai întunecată, prin tonalități minore (deși sînt și excepții), prin modulații, pasaje cromatice și sporirea disonanțelor, prin ritmuri neregulate și, mai ales, prin complicate interferări polifonice. Tocmai ca și în prelucrări, G. Dima operează în *Cîntările funebrale* cu procedee contrapunctice. În *Chipul Mărirei Tale*, ce debutează cu un canon pe o pedală de tonică, urmat de o schimbare metrică, un fel de vals lent cu asperități armonice, se derulează o expresie încărcată cu crispări tragice. *Intru odihna Ta* cultivă ostinatoul ritmic, în acorduri izomorfe ce, spre final, capătă suplețe liniară. Arcuri melodice largi sînt caracteristice corului *Tu ești Dumnezeu*, ca și o frumoasă cadență plagală. O prelucrare omofonă e *Ceia ce ați umblat*, în timp ce în *Adusu-mi-am aminte*, planează o instabilitate perpetuă, concretizată în dese schimbări de scriitură ce se soldează cu contraste abrupte, dramatice, ca o trezire la cruda realitate. O linie arpegiată, puternic ondulată, descrie melodia din *Cela ce cu mîna dintru neființă*, instaurînd o atmosferă depresivă. Un fugato se derulează grav în *Aliluia*.

O altă serie de *Cîntări funebrale* se prezintă mai statornic ancorate în stilul lui G. Dima, limpede, fixat în sfera romantismului.[95] Adîncimea cuvintelor transpuse în muzică sugerează o concepție filosofică ce supune viața unei judecăți neconciliante. Și în cazul acestora, ca în multe alte piese corale scrise anterior anului 1898, compozitorul revine, transcriindu-le din cor bărbătesc, în cor mixt. În *Cu adevărat deșertăciune*, discursul se constituie din secțiuni nonrepetitive, cu multiple nuanțe și ipostaze, nu prea puternic contrastante. Sonoritățile tonalității *mi* (major în final) sînt colorate prin inflexiuni modulatorii, relativ îndepărtate, care redimensionează spațiul armonic. Sonorități siderale se creează în corul cu bas solo *Cela ce în adîncul*

[95] Din această categorie fac parte corurile mixte: *Bine ești cuvîntat Doamne; Ceata sfinților; Plîng și mă tînguiesc; Vecinică pomenire; Ce e viața noastră; Cu adevărat deșertăciune; Cela ce în adîncul înțelepciunei și Marea vieții.*

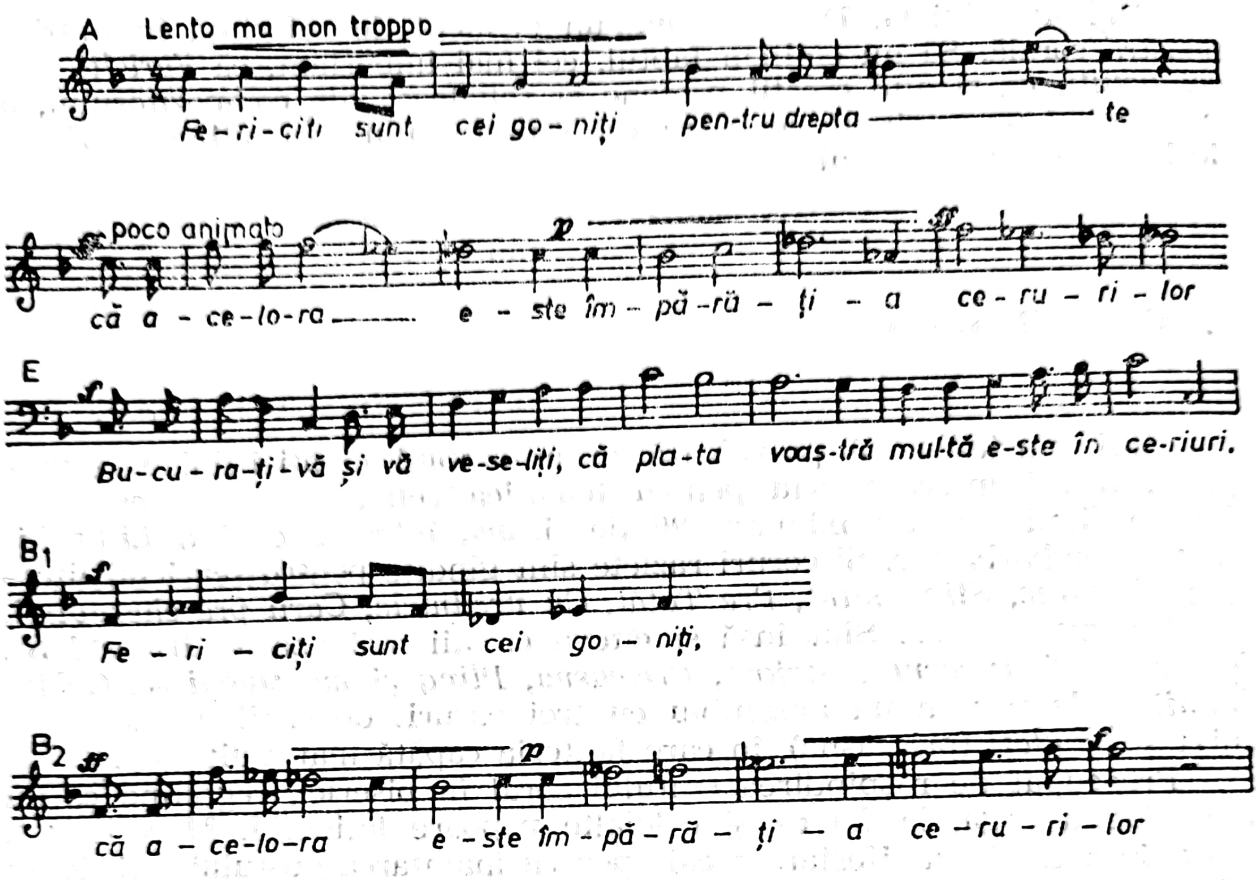
înțelepciunei, proiectînd o cantilenă recitativică, susținută de blocuri armonice subtil înlănțuite. Traseul dezvăluirii de noi și noi sensuri muzicale e urmat și în *Ce e viața noastră*, cor mixt, în *do minor*, cu o factură în perpetuă devenire, ce traversează zone armonico-polifonice, culminînd în final cu o densitate, ieșită din comun, de arcade sinuos împletite, brodate pe cuvintele „Veniți să cădem...“

Două cîntări funebrale sînt foarte ample: *Cu sfinții odihnește, Hristoase*, ce descrie un traiect polifonic conceput pe tipar de fugă, și *Veniți, fraților*, de asemenea o complexă expoziție de fugă ce apoi abdică de la rigoarea acestei forme, încorporînd noi idei tematice, într-un discurs dens, dramatic, generînd frumuseți sonore ce decurg dintr-o ingenioasă fantezie, dublată de o remarcabilă măiestrie. Iată tema acestui cor, cu formulări tipice pentru un subiect de fugă:



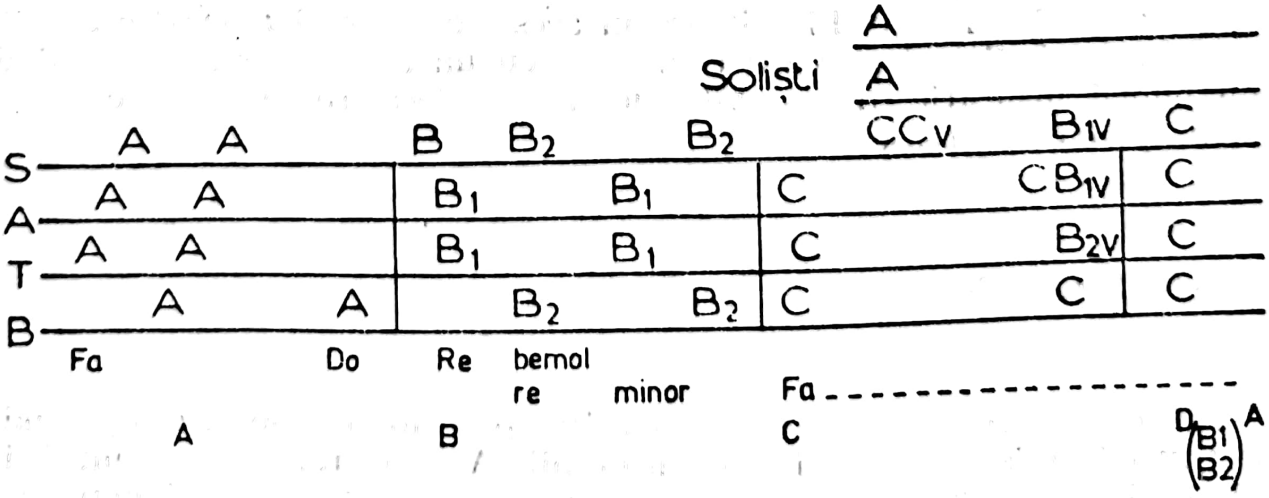
O excelentă creație corală pentru ansamblu mixt și soliști este *Fericiți sînt cei goniți*, al cărui gen specificat de autor e „motet“. Probabil este cel mai amplu, mai tehnic, mai riguros cor pe care l-a scris G. Dima. Cine dorește să cunoască fantezia și arta corală a compozitorului transilvănean, să înțeleagă nivelul atins de arta componistică românească în domeniul corului, trebuie neapărat să asculte această minunată muzică, demnă de cel mai ilustru maestru al polifoniei vocale!

Scris în 1898, pentru cor mixt, acest motet vehiculează trei idei ce coincid cu secțiunile mari: A) „Fericiți sînt cei goniți pentru dreptate“ (32 de măsuri); B) „Că acelora este împărăția cerurilor“ (21 de măsuri). În acest moment se desprind două contururi tematice destul de bine individualizate, deși, luate strict, apar variante ale emblemelor existente. E vorba de temele B_1 și B_2 ce se desfășoară în această secțiune. Așadar, secțiunea a doua are tema *B*, care e intonată în tutti și e armonică, și temele B_1 și B_2 care, de obicei, apar intonate la unison (B_1) sau în terțe paralele (B_2). Următoarea secțiune aduce tema *E* și vehiculează cuvintele „Bucurați-vă și vă veseliți, că plata voastră multă este în ceriuri“ (42) și B_2, repriza diatonică: „Fericiți sînt cei goniți“, suprapusă pe cuvîntul „Amin“. Deci forma generală este A B C D (B_1 B_2 (A), ceea ce și corespunde unor teme distincte, deși, cum se observă, sînt înrudite.



Arta polifonică, dublată de știința construcției, apare dominantă, jalonîndu-se un edificiu pe cît de riguros, pe atît de ingenios. Este adevărat că temele poartă rezonanțe specifice stilului contrapunctic, deci originalitatea temelor e relativă. Cu toate acestea, trebuie să admitem că uneori poate fi mai grea realizarea unei expresii sobre și eficiente cu mijloace și elemente ce riscă să genereze oscilații.

Pentru a avea imaginea măiestriei componistice a lui G. Dima, prezentăm, schematic, desfășurarea muzicii motetului *Fericiți sînt cei goniți*. Recurgem la o scară în care avem vocile corului. Temele *A*, *B*, B_1, B_2 și *C* vor puncta ordinea intonării lor



Măiestria lui G. Dima rămîne un element de referinţă în muzica noastră corală. Să nu omitem faptul, cel mai important, că *Fericiţi sînt cei goniţi*, ca şi alte creaţii profane şi religioase ale compozitorului, a cunoscut o mare circulaţie în cadrul repertoriului societăţilor muzicale de la începutul secolului.

IACOB MUREŞIANU

Deşi muzica laică prevalează în ansamblul creaţiei lui I. Mureşianu, totuşi interesul său pentru tematica religioasă apare constant, dovadă fiind cele aproximativ 20 de titluri, între care şi o *Liturghie* pentru cor bărbătesc. Şi coruri răzleţe sînt gîndite pentru serviciul liturgic: *Cheruvic, Sfînt, sfînt, Pre Tatăl, Cu vrednicie, Carii pre cheruvimi, Ca pre împăratul...* Sînt însă şi cîteva creaţii mai aparte: *Irmosul Sf. Mariei Mari, Îngerul a strigat, Priceasnă, Plîng şi mă tînguiesc, Ochiul inimii mele* pentru un ansamblu cu trei coruri: de copii, bărbătesc şi mixt şi *Lăudaţi* (priceasnă), în care fantezia capătă mai mult elan.

Preocupat de răspîndirea cîntului coral în biserici, regretînd că nu am adoptat orga, la fel ca şi celelalte popoare latine, I. Mureşianu a văzut în această manifestare o cale pentru înaintarea gustului artistic în popor. Compunînd piese religioase, I. Mureşianu a avut în vedere stadii diferenţiate pe treptele afirmării cîntării de ansamblu, unele partituri neridicînd dificultăţi, altele, în schimb, se adresau unor coruri experimentate, latura de virtuozitate fiind obligatorie. În general, creaţia corală a lui I. Mureşianu nu se axează pe melodii cunoscute, nu favorizează prelucrarea sau armonizarea, fiind de invenţie proprie, într-o manieră ce admitea sonorităţi romantice tratate cu mijloacele polifoniei cvasiliniare. De aici intrări riguroase ale vocilor, planuri contrastante, imitaţii, secvenţe ce favorizează disonanţele prin impactul vocilor. Fără să fie nici prea personal în corurile religioase, I. Mureşianu a făurit pagini luminoase, pe alocuri dramatice, în care frumuseţea şi eleganţa sînt trăsături nelipsite. Pilduitoare în acest sens pot fi *Îngerul a strigat* şi *Ochiul inimii mele*, creaţii complexe, cu un debit fluent, evidenţiind nu numai măiestrie, dar şi vibraţie, într-o derulare nu atît de pregnantă pe cît de firească.

GAVRIIL GALINESCU

În creaţia religioasă, acest compozitor pare foarte sobru, compunînd partituri înscrise în cadrul unor liturghii. Axa de raportare a muzicii sale e Gavriil Musicescu, ceeace înseamnă pagini cu sonorităţi impună-

Scanned with OKEN Scanner

toare, de invenție proprie, în care latura omofonă e avantajată. Procesul componistic pare ghidat de realitatea obiectivă a destinatarilor, mai simplu spus, de configurația ansamblului vocal. Astfel, G. Galinescu compune 5 liturghii, după cum urmează: pentru o singură voce, pentru două voci egale, pentru trei voci egale, pentru trei voci mixte, și a cincea, pentru 4 voci mixte. N-a omis nici vocile bărbătești, pentru care a compus două piese, imnuri *Adusu-mi-am aminte* și *Gloria*. Chiar dacă aceasta din urmă depășește granița anului 1920, apare cert că, în primele decenii ale secolului, compozitorul a compus multe piese ale liturghiilor, fiind preocupat să le confere o notă de specificitate, fără a abuza de liantul oriental.

ANTON SEQUENS

Și în creația lui A. Sequens genurile muzicale religioase ocupă un important loc, ceea ce se poate explica și prin poziția sa la Caransebeș unde, în 1887, după ce se prezentase la un concurs, ocupă postul de profesor de muzică vocală și instrumentală la Institutul teologic. Aptitudinile sale, instrucția desăvîrșită la Conservatorul din Praga și experiența acumulată după absolvire în calitate de „Regenschor" la catedrala din Cattaro (Dalmația), ca și funcția de dirijor al *Societății Filarmonice* din Macarsca (Italia) au înclinat balanța în angajarea sa. Într-un fel, e de mirare cum un muzician cu perspective a optat pentru un contract ce presupunea însușirea unei limbi necunoscute și, mai ales, să muncească pe un teren nedefrișat... Fiind definitivat în 1891, în urma rezultatelor obținute, A. Sequens s-a atașat într-atît de oamenii care-l adoptaseră, încît a rămas aici toată viața, împărțindu-și energia și talentul între catedră și *Reuniunea de cîntări*, contribuind la dezvoltarea artei muzicale în această parte a teritoriului românesc.

Compozitorul A. Sequens a căutat să se acomodeze noilor realități, înțelegînd prin aceasta să-și însușească graiul muzical al românilor care-l primiseră în mediul lor. Astfel, s-a aplecat asupra cîntecelor și jocurilor populare, preluîndu-le în diverse partituri, a receptat și muzica bisericească, intervenind pentru a-i lărgi orizontul, prelucrînd-o, creînd după modelele familiare credincioșilor. Că s-a integrat perfect mediului o demonstrează mulți factori, între care rapida însușire a limbii, crearea unor partituri pe baza melodiilor românești și căsătoria cu Ecaterina Popescu din Văliug,[96] cu care a avut o viață armonioasă.

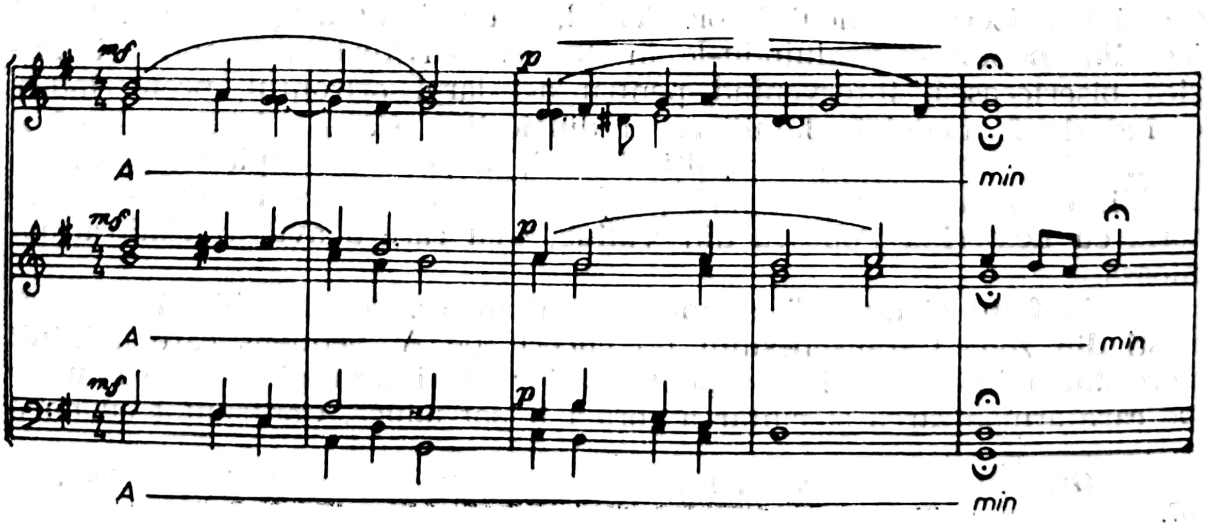
Prin felul ei de a fi, simplă și înălțătoare, cîntarea bisericii românești din zona Caransebeșului l-a cucerit pe A. Sequens care a intuit necesitatea intervenției sale pentru a-i conferi acel plus de frumusețe pe care armonizarea și cîntarea corală îl pot aduce. Confruntat cu noua

[96] *Omagiul profesorului Antoniu Sequens*, Lugoj. Tip. Națională, 1938, p. 57.

realitate muzicală, compozitorul slovac a avut de parcurs un drum întortochiat pînă a ajuns să fie în elementul său. A trebuit să-și însușească stilul muzicii populare românești, să asimileze maniera și repertoriul cîntat în biserica unde devenise angajat și, totodată, a fost nevoit să intre în universul componisticii românești pentru a-i sesiza coordonatele și a-i primi impulsurile, spre a nu fi anacronic. După ce a traversat aceste condiții, fie și în fugă, deși nu era genul său să fie superficial, A. Sequens a început să compună, spre mulțumirea celor care aceasta așteptau de la el. Una din primele lucrări e *Liturghia Sf. Ioan Chrisostom* „... compusă după melodiile bisericești pentru cor de bărbați la 4 voci". Așadar, este o armonizare a cîntărilor uzuale, cîntări cu un profil eminamente diatonic, fără specific oriental, ce par a fi zămislite, prin structura lor, de neprofesioniști, remarcîndu-se prin naturalețe și cantabilitate. Erau melodii concepute să placă și să cucerească credincioșii. A. Sequens, aplică melodiilor o armonizare tonală ce antrenează doar treptele principale, în răsturnări, cadențe perfecte, cadențe pe treapta a VI-a și coborîrea în anumite acorduri a treptei a VI-a în major.

Din 1897 datează *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur,* op. 3, în *Si bemol major,* pentru cor bărbătesc, tot la 4 voci, oferind pagini ceva mai elaborate, limbajul armonic înglobînd acorduri mai emancipate, iar conducerea vocilor derivînd adeseori din tendința spre individualizare, prin adoptarea procedeelor contrapunctice. În *Priceasna „Lăudați"*, compozitorul realizează o trăire imnică, avînd și atribute de specificitate, prin încorporarea secundei mărite.

În anii primului deceniu al veacului, a fost compusă o nouă *Liturghie a Sf. Ioan Gură de Aur*, op. 9, pentru cor mixt, dedicată susținătorului său, episcopului Nicolae Popea. Fiind scrisă pentru 6 voci, factura e mai plină, favorizînd planuri generoase și masivități sonore. Acordă mare atenție ecteniilor, îndeosebi momentelor *Amin* și *Aleluia*, asemenea lui E. Mandicevschi. A. Sequens a preluat din vechea cîntare expresia meditativă, starea de contemplativitate, dîndu-i o tentă gravă. Îmbogățindu-și arsenalul armonic cu note cromatice, frazele devin mai suple și mai îngrijit arcuite.



Probabil cea mai mare calitate a muzicii sale e cantabilitatea, asigurîndu-i o deosebită forță de permeabilitate. Fără a neglija opunerile dintre unison și armonie, paginile lui A. Sequens nu au valențe contrastante, culorile luminoase, dar nestrălucitoare, fiind precumpănitoare. Cînd se recurge la tehnica polifoniei, se operează cu imitații, dar fără vigoarea lui Dima sau Mandicevschi. A. Sequens cunoaște multe din secretele măiestriei, dar nu într-atît încît să le stăpînească cu dezinvoltură. Decurge de aici o muzică nesistematic pusă în pagină, ce pare suficient de liberă în spirit pentru a nu cădea în mrejele academismului.

Celelalte două liturghii pe care le mai compune A. Sequens, în *Fa major*, op. 11, pentru cor mixt (tipărită în 1926) și în *Sol major*, op. 12, pentru cor de bărbați (tipărită în 1925), sînt la fel de interesante pentru direcția cultivării tradiției caransebeșene a cîntării, fără a se ieși din făgașul stilistic așezat, diatonic, de expresie omofonă, cu nesemnificative evoluții liniare.[97]

Piesele de sine stătătoare: *Lăudați pre Domnul*, *Christos a înviat*, *Cu trupul lui Christos*, *Îngerul a strigat*, op. 10 și *Acestea zice Domnul* se înscriu pe linia unei muzici de calitate, în stilul armonico-diatonic. Excepție face *Îngerul a strigat*, cor mixt la 6 voci, care are o factură mai complexă, debutează printr-un unison, dar apoi cedează sonorităților corale omofone care alternează cu cele polifonice, tratate liber. Corul are o clară formă ternară, impunînd prin caracterul concertant.

În general însă, măiestria lui A. Sequens nu strălucește, ceea ce sugerează că resursele sale erau ancorate într-o zonă stilistică ce nu solicita masivități și subtilități tehnice. Este foarte probabil ca și nivelul corului sau corurilor caransebeșene pentru care scria să-l fi reținut să recurgă la o scriitură prea pretențioasă. Cu toate acestea, dacă măiestria sa ar fi excelat, cel puțin cîteva partituri ar fi avut o ținută mai complexă. Nu trebuie înțeles din aceste rețineri că muzica religioasă a lui A. Sequens e lipsită de valențe artistice și că nu a înscris o contribuție. Dimpotrivă, aportul său e însemnat, avînd în plus și meritul că, integrîndu-se artei românești, a reușit să se remarce și să o slujească cu devoțiune. A. Sequens este important, între altele, și prin faptul că a ridicat un stil de muzică bisericească cu atribute de specificitate zonală, după cum făcuse și Ion Vidu în numeroasele sale creații religioase, precum *Liturghia Sf. Ioan Chrisostom* pentru 3 voci egale, tipărită la Leipzig în 1896.

După 1920, compune pentru cor de bărbați *Cîntări funebrale* concepute pentru a acoperi ritualul de îngropăciune, inclusiv ecteniile. E vorba de armonizări simple, dovadă faptul că muzica e prin excelență enunțiativă, mai mult, în cîteva rînduri, compozitorul ține să precizeze „melodie veche". Anume, la cîntările: *Cu sfinții odihnește*, *Omul ca iarba*, *Fericită e calea*. În schimb, *Tainic soartea* are indicația „muzică de Sequens".

[97] Toate cele 5 *Liturghii* compuse de A. Sequens au văzut lumina tiparului.

EDUARD WACHMANN

Deși era extrem de solicitat de feluritele sale preocupări și funcții în viața muzicală, Eduard Wachmann a găsit timp și pentru muzica religioasă, căreia i-a acordat multă atenție, ultima perioadă a creației fiind edificatoare în acest sens. Dacă în prima etapă s-a dedicat muzicii teatrale, semnînd numeroase partituri, evadînd din cînd în cînd spre genurile corale, didactice, religioase și camerale, în ultimul deceniu a mai avut elan pentru a compune muzică bisericească și lucrări cu caracter didactic.

Se știe, tatăl său I. A. Wachmann scrisese 3 liturghii pentru biserica ortodoxă, coruri ca *Îngerul a strigat*, ca și o serie de *Misse* destinate bisericii catolice. Pe această filieră, Eduard a compus, încă în 1872, *Liturghia pentru cor bărbătesc*. În 1886, publică *Hymnurile Sfintei Liturghii* pentru cor mixt[98], care s-a impus în numeroase lăcașuri, fie că literatura nu le oferea șansa alegerii prea multor alternative, fie că, într-adevăr, conținea cîteva pagini izbutite. Devenind dirijor sau „director al corului Bisericii Domnița Bălașa", Eduard Wachmann e confruntat cu imperativele repertoriului religios, ceea ce îl determină să-și reia îndeletnicirile creatoare, dînd noi partituri.

Nu poate fi scăpat din vedere că, prin slujbele sale, are posibilitatea să intervină autoritar în chestiunile orientării creației religioase, plasîndu-se pe o poziție ce a fost aspru criticată, între alții, de Al. Podoleanu, cum deja s-a văzut. Succint, ce i se reproșa? Faptul că nu cultivă cîntările tradiționale, cîntările cu iz oriental. Într-adevăr, compozițiile sale poartă sentimentele religioase în sferele universalului. Acoperind o largă tematică religioasă, urmărește prin limbajul vrăjit al artei sunetelor o ambianță înălțătoare, elevată. Fără să fie aureolată de o măiestrie impunătoare, fără să excelеze printr-o factură concentrată sau să beneficieze de amprenta unei individualități puternice, muzica lui Ed. Wachmann are atribute funcționale, etalînd o ținută profesionistă. Așa se înfățișează în *Te Deum*, titlu generic ce cuprinde corurile mixte: *Împărate ceresc*, *Dumnezeu este Domnul*, *Mîntuiește*, *Doamne* și *Mulți ani trăiască*. În *5 Cîntări religioase*, de asemenea pentru cor mixt, sînt: *Axion la 8 septembrie*, *Crucii Tale*, *Cîți în Hristos*, *Axion la 14 septembrie* și *Axion la 25 decembrie*. Pentru cor bărbătesc tipărește *3 Cîntări religioase* (1899): *Troparul Crăciunului — Condac*, *Troparul Bobotezei — Condac* și iarăși, *Mulți ani trăiască*. Mai are și *3 Cîntări de Bobotează*.

La îndemnul profesorului Ion Niculescu din Bitolia, compune pentru elevii Școlii macedo-române, în 1903, colindele: *Pomul Crăciunului*, *Bună dimineața la Moș Ajun*, piese destul de complicate, dar fără relief. În

[98] Tipărită în întregime și de către Ioan Bunescu (în *Repertoriu coral religios*, 1886).

1904, Eduard Wachmann tipărește *Tropare prăsnicare* (1904) pentru cor mixt. Sînt aici nu mai puțin de 16 tropare, orînduite după criteriul succesiunii sărbătorilor[99]. Dacă avem în vedere că a mai compus o colecție, *Troparele Învierei*[100], vom realiza că Ed. Wachmann a fost în mod deosebit atras de această specie a cîntării religioase. Din păcate, cenușiul planează asupra acestor creații, neavînd nici melodii inspirate și nici înlănțuiri armonice ingenioase. Totul pare desprins dintr-un rețetar tematico-armonic, cu exerciții de școală. Ideile muzicale apar sărăcăcioase, lipsite de elan și suflu, de consistență. Procedeele imitative și secvențele nu reușesc să suplinească deficiențele de fond ale tematismului. Condu cerea vocilor pare statică, prea anchilozată și subjugată tehnicii înlănțuirii armonice. Unisonurile cu care încep unele tropare par sententioase și artificiale. Din cînd în cînd se desprinde cîte o formulă cu rezonanță modală, dar efectul ei e prea curînd anihilat de funcționalismul tonal ce guvernează tiranic. Cenușiul despre care s-a vorbit e avantajat de absența contrastelor, de statismul și inerția formelor, adeseori prea simple sau înecate într-o împletire continuă ce nu permite desprinderi. Cînd tiparul e conceput conform opunerii minor-major, lucrurile capătă mai mult contur. În general, clișeul adoptat e cel al unor suprafețe armonizate, cu rare intervenții contrapunctice și de scurtă durată, deși uneori se poate vorbi de unele desprinderi de voci, în tentativa de emancipare. Se pare că Ed. Wachmann nu poseda o gîndire componistică de anvergură, ceea ce se repercutează asupra limpezimii ideilor și pregnanței planurilor.

Cea mai valoroasă creație a lui Eduard Wachmann în domeniul muzicii religioase este *Sfînta Liturghie nr. 2, a Sf. Ioan Chrisostom*, cuprinzînd toate cîntările... (1907)[101], încadrată stilistic în zona armonică ce pare de filiație rusească. Probabil, preluările făcute de Ed. Wachmann din D. Bortneanski i s-au întipărit adînc în memorie. Este deci o muzică omofonă, o muzică de calitate în cele mai multe piese, dovadă fiind adoptarea ei în biserică, unele menținîndu-se pînă astăzi. Cele mai izbutite momente ale acestei *Liturghii* sînt: *Ectenia mare, Sfinte Dumnezeule, Imnul Heruvic* și *Ca pre Împăratul, Răspunsuri (Bine este cuvîntat), Pre Tine Te lăudăm. Axionul* și *Concert Duminical*, cu certe valențe. Concertul *Lăudați pre Domnul*, îmbinînd tehnica antifonică, omofonă și contrapunctică, pare miniatural, comparativ cu *Concertele* lui G. Musicescu, neetalînd un arc componistic generos.

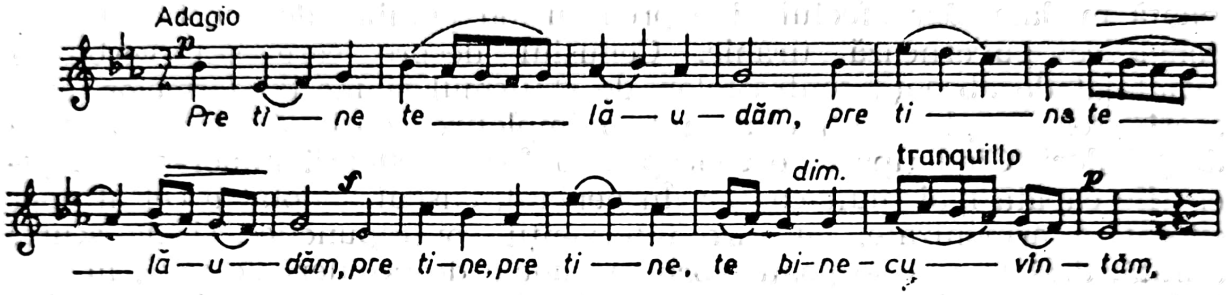
---

[99] Iată-le: *Troparul la Sf. Vasile, Troparul la 6 ianuarie, Troparul la 2 februarie, Troparul la 25 martie, Troparul la Florii, Troparul la Paști, Troparul la Sf. Treime, Troparul la 21 mai, Troparul la 29 iunie, Troparul la 15 august, Troparul la 8 septembrie, Troparul la 26 octombrie, Troparul la 8 noiembrie, Troparul la 21 noiembrie, Troparul la 6 decembrie* și *Troparul la 25 decembrie.*

[100] *Troparele Învierii: Piatra fiind pecetluită de jidovi, Cînd te-ai pogorît la moarte, Să se veselească cele cerești, Propoveduirea Învierii, Pre cuvîntul cel împreună, Puterile îngerești la mormîntul Tău, Stricat-ai cu crucea Ta moartea și Dintru înălțime Te-ai pogorît.*

[101] Ed. Wachmann mai are o liturghie, tot a *Sf. Ioan Chrisostom*, nr. 3.

În tiparele melodice acreditate de Ed. Wachmann intră reţete cu reminiscenţe din arsenalul romantic. Spre exemplu, în *Apărătoare Doamne,* motiv cu cadenţă arpegiată, condus prin salturi de sextă ascendentă a cărei rezolvare, întîrziată, se face pe tonică. În *Aliluia* nr. 1, piesă de factură contrapunctică, intercalarea intervalului de septimă mică în linia melodică imprimă, iarăşi, rezonanţe comune. Gîndită funcţional, în *mi minor armonic,* tema *Heruvicului* are în enunţare, prin prezenţa secundei mărite, un caracter, am spune, superficial oriental. Convenţional e şi arcul melodic din *Sfînt, sfînt,* datorită nu atît punctării notelor arpegiului, ci saltului de sextă mică descendentă . . . Ed. Wachmann ştie să construiască o melodie, ca dovadă *Pre Tine Te lăudăm.*



Acest stil de orientare europeană pe care îl reprezintă Ed. Wachmann a fost susţinut de un cerc al „înaltelor doamne", în frunte cu Alexandrina Ghica-Stavros, reuşind să se menţină la Biserica Domniţa Bălaşa din Bucureşti, decenii. Era o muzică de tipul celei create de o pleiadă de compozitori precum A. Flechtenmacher, G. Ştephănescu, Al. Podoleanu, I. Mugur, Gr. Gabrielescu, I. Bunescu, G. Fotino, Theodor Băjenarul (Piteşti), G. Ionescu . . .

IOAN C. BOHOCIU

Ca dirijor al Corului Episcopal din Galaţi, I. Bohociu compune, într-un stil academizant, coruri religioase ca *Heruvic,* în *Re major, Ca pre Împăratul, Heruvic, în re minor, Pre Tine Te lăudăm, Doamne, auzi-mă,* psalm-chenonic[102]. Tehnica apare în prim-plan, procedeele contrapunctice şi sonorităţile inedite devin atuurile paginilor compuse de I. Bohociu, în care fluxul pare discontinuu, închegîndu-se din elemente disparate, împărţite cu dărnicie vocilor corului mixt. Paginile sale sînt complexe, într-un fel dificile, nebeneficiind de naturaleţea multora dintre cele semnate de compozitorii noştri contemporani cu el.

[102] Cosma, V. *Muzicieni români,* op. cit., p. 70.

ÎN CĂUTAREA IDENTITĂȚII

După o însemnată acumulare de muzică religioasă corală, în cea mai mare parte neînscrisă pe făgașul tradițional, se conturează o tot mai pronunțată atitudine refractară față de repertoriul creat, agitînd stindardul redescoperirii cîntărilor de altădată, înveșmîntate sau nu în straie armonice. N. Nifon Ploeșteanu publică în 1902 *Carte de muzică bisericească pe psaltichie și pe note lineare*, pe trei voci, C. Dimitrie Popescu, în 1908, scoate *Gramatica și Noul Anastasimatar*, iar I. Popescu-Pasărea se dedică acțiunii de reprofilare a cîntărilor, insistînd pe ideea revenirii la origini, la tradiția lui Macarie, Pann, Suceveanu, Șt. Popescu, în *Cîntările Triodului* (1905), *Cîntările Sf. Liturghii*, scrise pentru corurile sătești pe melodii bisericești tradiționale (1908). După autorii consacrați, tipărește în 1908 un *Catavasier*, iar în 1911 o *Colecțiune de cîntările Sfintei Liturghii* scrise pe muzică „după cum se întrebuințează în sfînta noastră Biserică română ortodoxă". Și N. Bănulescu publică în 1908 o *Liturghie pentru 3 voci egale*, aprobată de oficialități „... pentru folosința institutorilor și învățătorilor", reflectînd inițiativele ce preconizau generalizarea cîntării corale în bisericile sătești. Contrar aparențelor, această *Liturghie* nu avantajează decît în mică măsură melodiile tradiționale, făcînd în schimb concesii, în privința limbajului, pentru a înlesni învățarea și răspîndirea ei. Asemenea *Liturghii*, datorate multor alți autori, nu au făcut decît să întrețină confuzia care se instaurase în biserica noastră privind repertoriul.

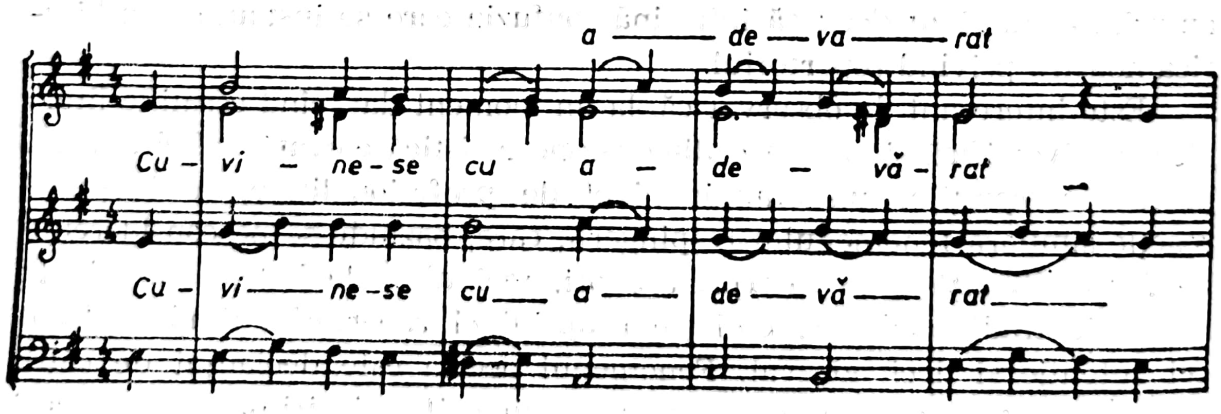
Este interesant de observat că, la un moment dat, cînd creațiile liturgice se diversifică și capătă o dimensiune artistică elevată, solicitînd din partea interpreților un anumit nivel de profesionalitate, se ivește o reacție similară fenomenului respingerii, care, bazîndu-se pe considerente de felul dificultății de interpretare ori, mai ales, de îndepărtare de la melodiile tradiționale, își croiește propriul ei repertoriu, dîndu-l drept cel autentic și deci adecvat. Fenomenul acesta este declanșat de către dascăli, preoți, profesori de muzică ai seminariilor și dirijorii unor coruri bisericești, găsind în cele din urmă și compozitori care să-i susțină, inclusiv în creație. Evident, argumentul invocat era acela al îndepărtării de cîntarea tradițională, care era într-adevăr justificat, astfel că reprezentanții acestei tendințe cîștigă teren. Concretizarea, în planul creației, este apariția unor cîntări ce valorifică fondul anterior sau, cel puțin, așa se pretindea.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU PODOLEANU

Ca unul dintre opozanții lui Ed. Wachmann în problema muzicii religioase și a învățămîntului, Alexandru Podoleanu a ținut să-și susțină poziția și prin compoziții religioase în care să demonstreze perpetuarea curentului cîntării strămoșești.

Compune, după 1880, Heruvice și Axioane și altele în care, fără să solicite insistent latura tehnică, realizează pagini plăcute și accesibile, fiind incluse în *Repertoriul choral religios* din 1886, întocmit de Ioan Bunescu, alături de compoziții de A. Flechtenmacher, Ed. Wachmann, Ștephănescu și alții. Ioan D. Chirescu a adunat compozițiile lui Al. Podoleanu în *Cîntările Sf. Liturghii,* pentru cor mixt,[103] piese ce datează din perioade diferite, fiind însă suficient de unitare. În ansamblu, pot fi caracterizate prin cantabilitate, păstrîndu-se în alcătuirea lor vechiul principiu al desenării melodiei prin mers treptat, fără salturi și schimbări bruște. Tocmai această desfășurare cursivă este de natură să proiecteze o tentă de arhaism cîntărilor, cam aceleași formule melodice infiltrîndu-se pretutindeni. Pregnanța unor piese este, mai degrabă, un postulat. Ca atare, fantezia autorului pare destul de săracă, iar latura tehnică în ce privește armonizarea este de asemenea simplă și elementară. Factura se prezintă omofonă, dînd impresia unor armonizări, elementele contrapunctice sînt rare, mai degrabă simulate, ca în *Carii pre Heruvimi (Do major),* cu intrări stretto ce se pulverizează imediat după schițare. Este drept, vocile sînt astfel dispuse în pagină, încît au coerență și fluiditate, ceea ce poate fi edificator din *Axion duminical:*

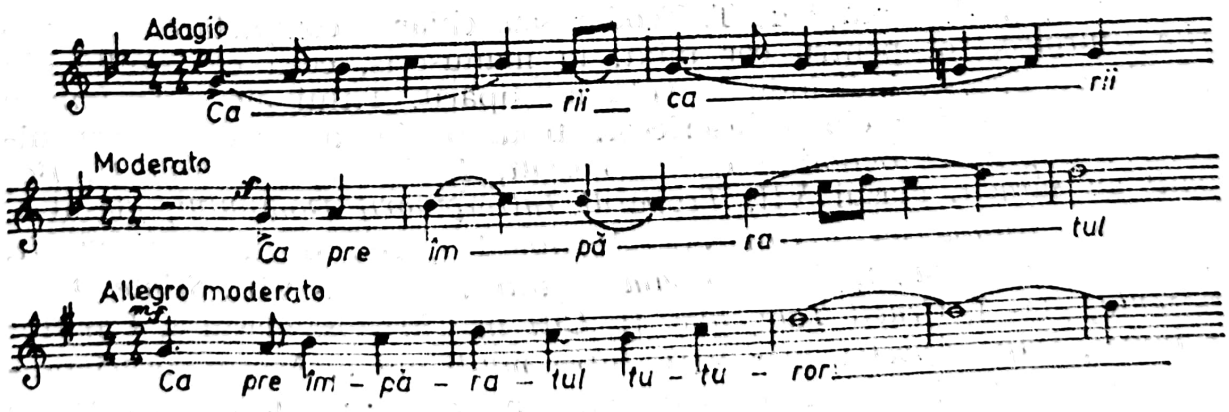


Se întîlnesc și banalități, formule tematice arhicunoscute, în *Ca pre Impăratul (Sol major),* dar mai fericit realizat tehnic decît un canon la patru voci (în expunere). Unele pagini sînt totuși mai generoase, bunăoară *Concertul „Robii Domnului", Tropar la Botezul Domnului,* precum și *Isaia dănțuiește* din *Serviciul cununiei.*

[103] Păstrat în manuscris și oferit pentru cercetare de Titus Moisescu.

TEODOR TEODORESCU

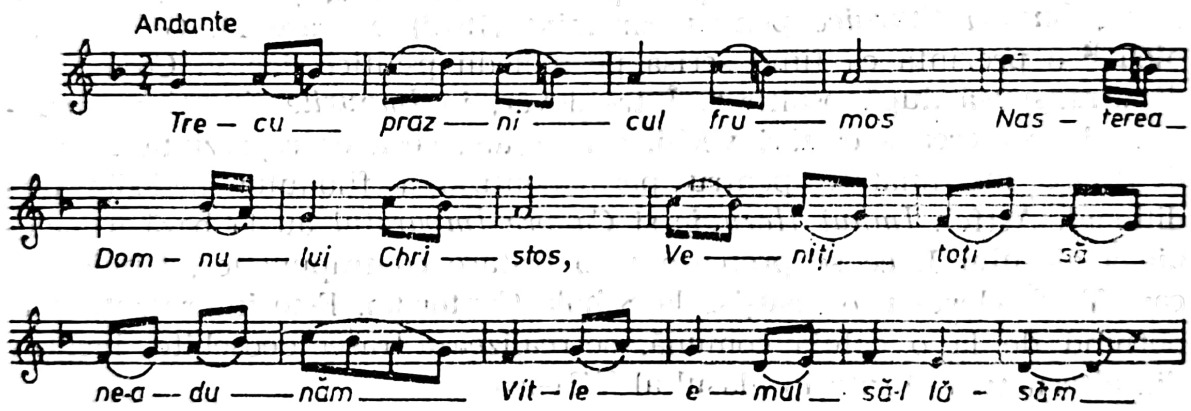
Creația religioasă a lui T. Teodorescu se înrolează în marele front al edificării unui repertoriu coral, pe linia preconizată de G. Musicescu. Nu întîmplător, chiar aranjează pentru cor la trei voci egale și publică *Imnele Sf. Liturghii* de G. Musicescu. De fapt, T. Teodorescu preia, odată cu repertoriul reținut în *Liturghia* sa de G. Musicescu, creații ale unor compozitori ruși: *Imnul Heruvic* de Simonovski (dar este și unul de G. Musicescu), *Axion de Paști* de Macarov. Și *Cheruvic — Cerurile spun* de I. Vorobchievici. T. Teodorescu introduce piese proprii, *Ca pre Impăratul*, melodie bisericească, glasul VIII, *Pre Tatăl* și *Răspunsuri* de A. Pann, glasul V, care vor intra definitiv în opusurile sale. Se naște întrebarea, avînd atîția autori, cît de mult e reprezentat T. Teodorescu? Răspunsul e simplu, majoritatea pieselor îi aparțin, nu mai puțin de 15, încheindu-se cu concertele: *Lăudați* și *La Rîul Vavilonului*. Mai are o *Liturghie* pentru cor de bărbați (1911), *Imnuri liturghice* pentru cor mixt, *Liturghia pe trei voci egale*, și, cea mai importantă, *Imnuri liturgice* pentru cor mixt (1912) pe care M. Gr. Posluș-nicu[104] o prezintă ca fiind scrisă pe melodii psaltice, iar V. Cosma[105] o dă „transpusă după psaltire". Într-adevăr, în *Imnurile liturgice* compozitorul prelucrează cîntări vechi, consacrate, ceea ce reprezintă un gest de mare însemnătate pentru permanentizarea filonului melodic tradițional. Astfel, *Imnul Heruvic* și *Ca pre Impăratul* au la bază o melodie a glasului I, ce se pretează la o tratare contrapunctică, tehnică pe care T. Teodorescu o însușise la Schola Cantorum. Este interesant, cum, pornind de la o celulă comună, se realizează trasee deosebite, inclusiv din alternativa oferită în glasul al VIII-lea.



[104] Poslușnicu. M. Gr, *Istoria Muzicei la români* (1928), p. 372.

[105] Cosma, Viorel *Muzicieni români — Lexicon*. București, Edit. Muzicală, 1970, p. 421.

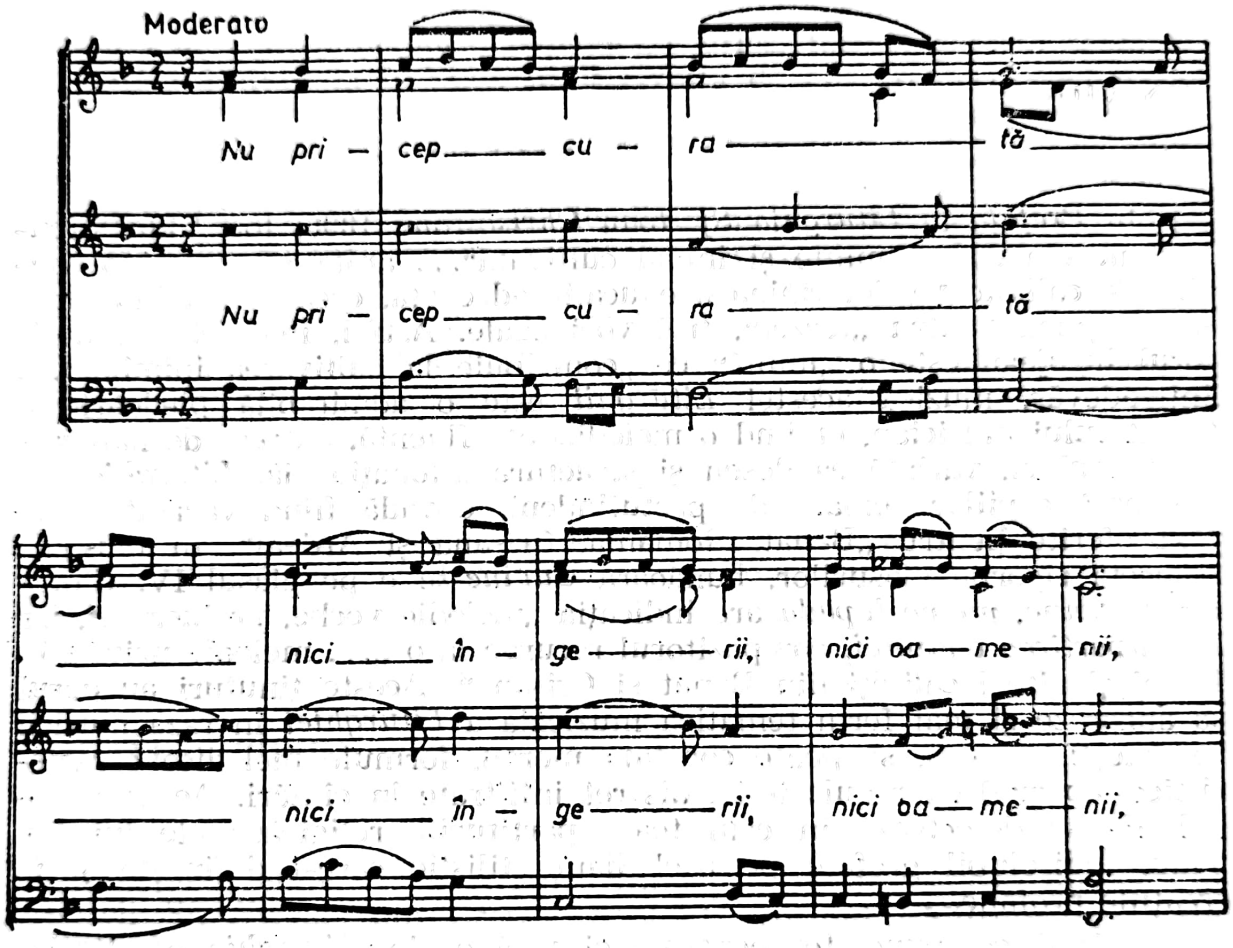
Deci, pe melodii ale glasului al VIII-lea sînt variante *Ca pre Împăratul* și motetul *Fericit bărbatul*, o amplă și frumoasă pagină corală, cu bogate sonorități obținute printr-o laborioasă împletire a vocilor. *Axionul Duminical „Cuvine-se"*, pe glasul V, are la bază o melodie atribuită sau preluată de la I. Popescu-Pasărea. Patru piese sînt clădite pe cîntările lui A. Pann: *Pre Tatăl*, *Răspunsuri* și *Pre Tine Te lăudăm*, toate pe glasul V, și *Sfînt...* De regulă, compozitorul nu apelează la melodii cu iz oriental, la melodii cromatice, preferîndu-le pe cele diatonice, cu un contur limpede. Și în trei din cîntările bazate pe ideile tematice datorate lui A. Pann se reperează nuclee comune, ceea ce înseamnă că T. Teodorescu tinde spre realizarea unui arc unitar, în pofida caracterului atît de net diferențiat al textului transpus în muzică. Foarte valoros e motetul *Fericit bărbatul*, glasul VIII, amplu dezvoltat, ilustrînd o perfectă tehnică polifonică, grefată pe melodii psaltice. Creația sa cuprinde și alte piese religioase, o notă aparte pentru *La Iordan să alergăm*, socotit „cîntec religios popular", cules și armonizat (1908), auzit de la Ioan Ștefan „român transilvănean" din Jimbov — Odorhei; melodia, în glasul I, are o desfășurare plană, cu insistențe pe unele formule melodice, avînd în armonizare relații ale treptelor V—II—III—I și o lungă pedală pe tonică, în final. Iată acest cîntec:



Există și alte creații de T. Teodorescu, chiar o completare la *Imnurile liturgice*, tot pentru cor mixt, în manuscris, ceea ce rezultă din părțile ce lipsesc, indicîndu-se volumul tipărit. Titlul aici este *Imnele Sfintei Liturghii*, melodii bisericești tradiționale, aranjate și armonizate... Cuprinde: *Ecteniile Unule născut*, *Fericirile*, *Troparul II*, *Bogații au sărăcit*, glasul VII, *Troparul Intîmpinării Domnului*, glasul I, *Cine este Dumnezeu*, glasul VII, *Antifonul I*, Glasul II, *Antifonul II*, *Veniți să ne închinăm*, glas II, *Doamne mîntuiește*, glas VIII, *Sfinte Dumnezeule*, glas I, *Crucii Tale*, glas II, *Citi în Christos*, glasul I, *Christos a înviat*, *După Apostol*, glas VIII, *Intru mulți ani...* Aceste coruri prezintă o bogată încărcătură expresivă, au iz arhaic și, în general, o desfășurare omofonă, cu rare demersuri polifonice. Două coruri au caracter funebru, solemn, grav și sfîșietor, tocmai prin armonizare: *Cu sfinții odihnește* și *Veșnică pomenire*.

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre cele mai valoroase creații a lui T. Teodorescu în genul religios rămîne Catavasia *Nu pricep, curată,* glasul III, pentru cor mixt, avînd o neobișnuită desfășurare, 16 irmoase, care ar putea fi considerate ca ciclu de variațiuni, deși unele nu aduc ceva nou față de precedenta, altele, în schimb, da. Avînd o polifonie latentă, această creație se remarcă prin coloritul arhaic și farmecul psaltic, prin ondulația metrică de 2 și 3.



Prin creația sa, puternic axată pe filonul tradițional, T. Teodorescu aduce o contribuție sensibilă la dezvoltarea muzicii religioase moderne românești. In extenso, creația axată pe melodii psaltice al lui T. Teodorescu a fost tipărită în 1950 de către N. Lungu, sub titlul *Cîntările Sfintei Liturghii.* Este interesant că George Enescu le cunoștea, de vreme ce intervenise la Mitropolitul Nicodim al Moldovei să sprijine publicarea lor. „... *Liturghia după psaltichie* este o operă de valoare artistică reală..."[106] Aici apare în plus *Crezul,* glasul V, extrem de dezvoltat, cu o desfășurare generoasă a vocilor.

Judecat și prin prisma muzicii religioase, T. Teodorescu apare drept un important compozitor care, crescut în mediul cîntărilor, a știut,

[106] Lungu, N. *Teodor Teodorescu. Cîntările Sfintei Liturghii pe melodii psaltice pentru cor mixt. Cuvînt înainte.* În: *Biserica ortoloxă română,* p. 290.

după studii prelungite, inclusiv la Paris, să se întoarcă la origini, conferind melodiilor psaltice forţa artei profesioniste. Fără să aibă o orbită intonaţională foarte largă, unele cîntări merg pe aceleaşi structuri, compozitorul a ştiut să le înnobileze, să le sporească potenţialul. Astfel, T. Teodorescu rămîne unul dintre cei mai valoroşi şi importanţi creatori moderni de muzică religioasă, înscris ferm în filonul psaltic.

ION VIDU

În *Prefaţa la Liturghia Sf. Ioan Chrisostom,* 1896, Ion Vidu stipulînd nevoia de „. . .minte şi inimă cultivată“... arăta că numai o muzică de calitate va determina o educaţie adecvată, ceea ce l-a îndemnat să compună pentru „terzet“, trei voci egale. Astfel, indirect, compozitorul lugojean este o „inimă“ ce „contribuie la cultivarea inimilor“... Într-adevăr, muzica acestei *Liturghii* este o admirabilă pledoarie a talentatului muzician, etalînd o melodicitate fluentă, extrem de naturală în mersul ei, variată ca desen şi structură intonaţională. *Liturghia* era destinată copiilor români de pretutindeni, dovadă fiind variantele de text oferite pentru „Banat, România, Crişana şi Ardeal“. În plus, se respectă rigorile glasurilor, bunăoară *Cuvine-se* e pe glasul IV. Cîntarea *Doamne, nu ne lepăda* are indicaţia „melodie veche, prelucrată“, iar *La împărţirea anaforei,* compozitorul recurge la o „... melodie uzitată în Lugoj şi alte localităţi din Banat şi Crişana“. Aceste ţinuturi au darul să ancoreze şi mai ferm tematica muzicală a *Liturghiei* în raza muzicii româneşti, ceea ce se poate constata mereu, formule melodice caracteristice apărînd cu regularitate, discret infiltrate în cîntări. Această modalitate se detectează în cam toate partiturile religioase ale lui Ion Vidu, indisolubil grefate pe acel liant stilistic care-l defineşte şi în creaţiile profane.

În 1901 compune, tot pentru trei voci egale, *Liturghia Sf. Vasile.* Urmează o serie de coruri, cele mai multe rămase în manuscris[107], între care *Irmosul Bobotezei, Irmos de Paşti, Irmosul Floriilor, Troparul Naşterii, Troparul Rusaliilor, Condacul Naşterii, Prohodul 26.* În asemenea creaţii, Vidu menţine principiul cantabilităţii, urmărind o sonoritate bogată, obţinută cu mijloace economicoase de expresie, căutînd evitarea unor clişee. Aici stă secretul ineditului pe care îl provoacă ascultarea muzicii sale, întotdeauna proaspătă şi de calitate. În *Vecinică pomenire,* şi mai ales în *Cîntări funebrale* (1904), I. Vidu realizează pagini dramatice, vibrante, apelînd şi la procedeele artei polifonice.

I. Vidu a valorificat inepuizabila sursă a colindelor, pe care o crede foarte veche, avîndu-şi originea în ritualurile păgîne. Pornind de la

[107] Cosma, V. *Ion Vidu.* Bucureşti, Edit. Muzicală, 1965, p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

modele populare, compune *Colinda Nașterii*, *Colinda Junelui*, cu o metrică mobilă, 4, 3 și 5 optimi, apoi o altă *Colindă a Junelui*, *Colinda mamei*, *Colinda cetățenilor*... toate remarcîndu-se prin frumusețe și originalitate. În colinde, I. Vidu este un prelucrător subtil, croind straie armonice adecvate, pentru a pune în relief conturul melodic.

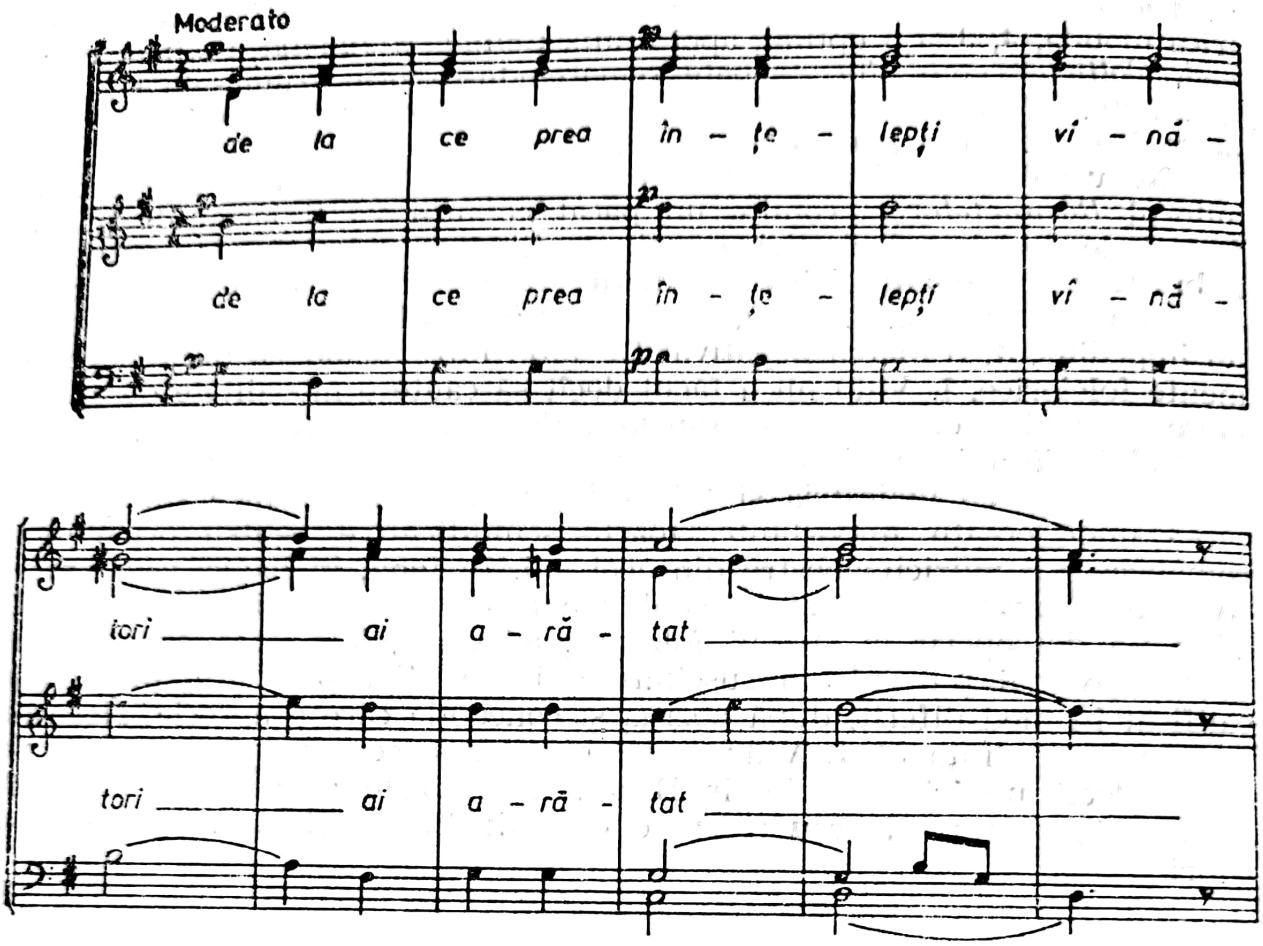
Neputîndu-se îndepărta de izvorul folcloric nici în creația sacră, autorul *Răsunetelor*... comite un păcat ce nu-i va fi iertat de mulți factori de decizie ecleziastici, creația sa fiind considerată prea puternic îmbibată de rezonanța laică, populară. Curios, tocmai această tendință, devenită trăsătură la I. Vidu, mult rîvnită de alți creatori, devine aici un impediment, o marcă negativă. De fapt, introducînd cu discreție elemente folclorice, I. Vidu nu a făcut decît să caute o modalitate de apropiere a muzicii cultice de credincioși, de muzica familiară, de muzica neamului. Fără îndoială, această tendință nu e decît un factor pozitiv, care, cumulat cu măiestria și talentul caracteristic, conduce spre edificarea unor creații importante, foarte semnificative pentru orientarea românească a muzicii noastre din acei ani. În fond, în loc să caute motive de inspirație în stratul vechi, tradițional al muzicii religioase, I. Vidu l-a descoperit în stratul folcloric, adevărat, laic, ceea ce avea ca rezultat o mai puternică resuscitare a intonațiilor populare, putînd fi calificat în mod diferit, după poziția și concepția care o aprecia. Noi rămînem la credința că I. Vidu a deschis o cale ce azi nu prea e acreditată decît pe ici pe colo, în Banat, dar o cale ce conferea muzicii acele atribute care îi erau refuzate în multe partituri ale altor compozitori.

TIMOTEI POPOVICI

Compune și acest muzician, fiind angrenat — ca dirijor al Bisericii *Sf. Nicolae* din Brașov, apoi al corului Mitropolitan din Sibiu — în realizarea și susținerea unui repertoriu corespunzător, ceea ce însemna cîntări frumoase, în spiritul tradiției înveșmîntate sărbătorește. *Troparele chemării*, axionul *Cuvine-se*... (1902), apoi, pentru cor de copii, *Cîntări liturgice* (1902) vor evidenția nu numai interesul compozitorului pentru acest gen, dar și grija sa pentru caracterul sacru al expresiei. Pentru cor de bărbați concepe *Liturghia* și, în 1914, întocmește un *Repertor coral* pe care-l publică, trădîndu-și afinitățile: Gavriil Musicescu și chiar compozitorii ruși, din care preia cîteva piese celebre, lansate la noi de idolul său ieșean.

În creații, T. Popovici, preluînd melodii religioase transilvănene și, specificînd aceasta de fiecare dată, se apropie destul de mult de maniera cîntecului popular, doinit mai ales, ceea ce înseamnă că, sub acest aspect, se apropie de I. Vidu. Spre exemplu, în *Troparul Pogorîrii* din *Cîntările liturghiei* pentru cor mixt, „ediție nouă, primenită", se poate identifica un asemenea caz:

Scanned with OKEN Scanner



Limbajul armonic nepretenţios, ca şi polifonia latentă sînt total subordonate melodiei, susţinută cu regularitate de sopran (cor mixt) sau tenor (în cazul aranjamentului pentru voci bărbăteşti). Deci, sub raportul măiestriei, nimic deosebit, ceea ce face ca muzica lui T. Popovici să fie dominată de calitatea liantului melodic, după cum s-a văzut, în tradiţia bisericii transilvănene. *Troparul Sf. Nicolae* e grefat pe o cîntare aflată în repertoriul Bisericii braşovene la care a funcţionat. Aşa nepretenţioasă, cum e concepută, muzica lui T. Popovici poartă miresmele spiritualităţii româneşti transilvănene, ceea ce trebuie preţuit ca atare.

AUGUSTIN BENA

Cu *Priceasna,* din 1903, cor mixt şi pian, apoi cele două *Liturghii,* prima pentru cor mixt (1912) şi a doua pentru voci egale, cu o variantă pentru cor mixt (1914), compozitorul sibian şi năsăudean îşi înscrie

numele în galeria muzicienilor preocupați să consolideze arta religioasă. Nefiind indiferent față de tradiție, A. Bena pare ceva mai degajat, imitîndu-l într-un fel pe G. Dima, concepînd pagini dense, saturate, în care procedeele contrapunctice abundă, fiind folosite cu destulă eficacitate. În *Pre Tine Te lăudăm* din *Liturghia I,* tema, expusă de tenor, e preluată, rînd pe rînd, de celelalte voci, realizînd o expoziție liberă ce apoi se transformă într-un bloc omofon, cu trepte mobile pe alocuri, menite a îmbogăți sonoritatea. Vocile soliste și tutti coral dialoghează în *Sfînt* din același opus, într-o complexă tratare contrapunctică cu dificultăți tehnice, chemate să pună la încercare calitățile ansamblului, să confere muzicii un caracter elevat. Pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că, pe alocuri, scriitura pare încărcată, înăbușind planul melodic. Față de transparența și limpezimea stilului unor autori ca Dima, Vidu, Kiriac, partiturile lui A. Bena sînt mai artificioase, urmărindu-se, parcă mai presus de orice, latura tehnică.

N. ȘTEFU, T. LUGOJAN ȘI A. LIPOVAN

Compozitorii arădeni sau legați, într-un fel, de acest oraș au contribuit mult la ridicarea calitativă a muzicii noastre. Aradul devenise o puternică citadelă a luptei pentru afirmarea etnicității românești, or biserica și muzica cîntăreau greu în trezirea conștiinței naționale, ceea ce însemna că înzestrarea bisericilor cu coruri de calitate, care să și cînte lucrări valoroase, devenise o problemă acută, de mare însemnătate. Iată de ce, la cumpăna veacurilor sau în prima jumătate a secolului al XX-lea, în ordine cronologică, N. Ștefu, T. Lugojan și A. Lipovan au compus și tipărit o serie de compoziții, nu prea evoluate profesional, dar cu indiscutabile valențe melodice, fiind puternic implantate în tradiția cîntării noastre.

Nicolae Ștefu, învățătorul din Arad, dornic să evidențieze forța emoțională a cîntării corale în biserică, publică în 1899, o nouă ediție a *Liturghiei Sf. Ioan Chrisostom,* pentru cor mixt (unele cîntări apar numai pentru cor bărbătesc). Sînt aici 40 de piese, una fiind a lui Musicescu *(Doamne, buzele mele),* variate ca funcționalitate, evidențiind o scriitură simplă, preponderent armonică, pusă în slujba unor fraze cantabile, trasate cu simțul plăcerii de a cînta. Avînd profiluri recitativice, psalmodice, ușor melismatice, liniile melodice se desfășoară fără un relief izbitor de pregnant. Urmărind caracterul unor miniaturi corale, compozitorul apelează uneori la contraste, tonalități omonime, bunăoară în *Veniți să ne închinăm,* în *Fa major,* modulînd în *fa minor,* ca apoi să revină.

În *Heruvimi,* tonalitatea inițială, *Fa major,* e înlocuită în final cu *Si bemol major,* urmărindu-se o altă culoare. Dintre cele mai inspirate

Scanned with OKEN Scanner

momente se pot cita: *Irmosul intrării, Învierea Ta . . ., Irmos la Nașterea Domnului,* cu iz oriental, prin alternarea coboritoare a treptelor a II-a și a VI-a și, urcătoare, la treptei a IV-a din *Sol major, Irmos la Botezul Domnului* și *Lăudați.*

Un *Adaus* la volumul tipărit prezintă *Cîntări naționale și poporale,* un caz singular, introducîndu-se, într-o carte de cîntări religioase, cîntece laice. Sînt doar patru coruri: *M-am suit la munte* de A. Glogovean, de fapt un marș *Hora nouă,* și *Hora curcanilor* (versuri, V. Alecsandri) și *Uită, mamă* (versuri de I. Tripa), aceste trei prelucrări de N. Ștefu.

Creația lui N. Ștefu, modestă ca măiestrie, e mărturia unui efort de autodepășire.

Profesorul de muzică al Seminarului teologic și al Școlii Normale din Arad, Trifan Lugojan, compune mult: *Liturghia* pentru cor mixt (1901), *Strana — heruvice, irmoase, pricesne* (1905), *Cîntări bisericești pentru slujbe ocazionale din Molitvelnic* (1907), *Cele 8 glasuri* (1912) și *Cîntări bisericești, Irmoase și pricesne* (1913).[108] Evident, o creație ce etala o mulțime de piese, dovadă a bogăției repertoriale.

T. Lugojan străbate un drum destul de sinuos pînă la a ajunge la adevărul că, pentru a pune în lumină cîntarea de strană, e nevoie de a o menține, de a o încadra în tipicul celor 8 glasuri. Prima creație, *Liturghia,* este tonală, în *Sol major,* reflectînd etapa anilor de studii la Conservatorul din Leipzig, cu Emil Paul. După trei ani, în *Strana,* se valorifică cele 8 glasuri, căutîndu-se rezonanțele vechilor cîntări. Măiestria compozitorului se circumscrie în cadre comune, muzica sa avînd tăria tot în componența melodică.

Cam același orizont stilistic îl găsim și în creația învățătorului Anastasie Lipovan, dirijor de faimă al unor coruri bănățene, în perioada cînd funcționează la Sînnicolaul-Mare; scrie o serie de compoziții religioase: *Cîntări bisericești* (1906) *Răspunsuri bisericești și colinde,* pe 1 și 2 voci, destinat școlilor primare (1914). Are o perioadă americană, cînd conduce coruri în bisericile românilor din St. Louis, St. Paul, Chicago și Philadelphia.[109] Reîntors în țară, va publica, în 1919, *Cele 8 glasuri,* conținînd cîntări cu o minunată structură, evidențiind o imaginație inepuizabilă, originală, ce respectă cu strictețe principiile cîntării străvechi, mai ales variațiunea.

Tot aici trebuie amintit și Terentius Bugariu, care publică, în 1908, la Timișoara, *Sentinela cîntărilor bisericești române,* oferind cîntăreților un bogat și interesant material. Ocupîndu-se de aceste cîntări, Gheorghe Ciobanu demonstrează, comparativ, cît de apropiate, dar și cît de diferențiate sînt, la urma urmelor, constituindu-se într-un puternic argument al inepuizabilei fantezii și bogății a cîntărilor poporului român.[110]

---

[108] Cosma, V. *Muzicieni români,* op. cit., p. 281.

[109] Cosma, V. *Op. cit.,* p. 280.

[110] Ciobanu, Gheorghe. *Muzica bisericească la români.* În: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie,* vol. I, București, Edit. Muzicală, 1974, p. 329.

Scanned with OKEN Scanner

FRANCISC HUBIC

Compusă în anul 1912, *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* este creația de debut a lui Francisc Hubic, muzician înzestrat, „neliniștit" de problema că „muzica noastră artistică" nu era ridicată la înălțime...[111] Trăind la Beiuș, în perioada compunerii *Liturghiei* pentru cor mixt, ceea ce trebuie luat în considerație, cîntările religioase ale acestei zone se răsfrîng asupra sferei intonaționale pe care o reprezintă. Și azi se poate vorbi de o cîntare specifică, românească, cu particularități ce provin din asimilarea zonală a cîntărilor. Fr. Hubic era un compozitor de o anume rigoare, ceea ce se observă din felul minuțios în care tratează fiecare piesă, urmărind îmbinarea elementelor recitativice specifice ritualului și frazelor melodice. Fără să opereze cu procedee complicate, Fr. Hubic caută cu perseverență claritatea combinațiilor, înlănțuirile armonice apărînd natural făcute, trădînd o gîndire ascuțită, un talent înnăscut.

După 1920, va compune și mai susținut: o *Liturghie* pentru cor de bărbați, *Slujba Patimilor, Colinzi, Prohodul Domnului, Liturghia pe 2 voci*, glasul IV, *Vecernia, Psalmul 93, Liturghie* în *Si bemol major*...

Și Zeno Vancea, muzician în devenire, care studia cu I. Vidu la Lugoj, înlocuindu-l ca dirijor în perioada cînd dascălul a fost întemnițat de către autoritățile austro-ungare, a compus o *Liturghie pentru cor mixt*, care astăzi este pierdută, valorificînd tot cîntarea veche de strană, așa cum se cînta în Banat.

D. G. KIRIAC — „LITURGHIA PSALTICĂ"

Sînt mai multe idei care au călăuzit pașii lui D. G. Kiriac în compunerea partiturilor sale religioase. Deși unele au fost deja prezentate, le vom relua, sperăm, pe cele mai importante, deoarece sînt esențiale pentru decelarea demersului său componistic.

A pledat, în spiritul lui G. Musicescu, pentru adoptarea notației liniare și traducerea vechilor cîntări corale, susținînd că modernizarea muzicii religioase se poate face prin generalizarea cîntării corale. Postulatul primordial în făurirea unui repertoriu capabil să răspundă imperativelor estetice și ideatice viza „...crearea unei muzici corale religioase în caracterul vechii muzici bisericești". Altfel spus, realizarea

[111] Hubic, F. *Ceva despre muzica noastră*. În: *Românul*, Arad, nr. 18, februarie 1914.

unei concilieri între „... elementul tradițional al bisericii și limba muzicală modernă".[112]

Nutrea un profund dispreț față de tentativele de a se introduce în muzica bisericească atribute derivate din muzica teatrală, considerînd-o neadecvată, exterioară. Preocupat de constatarea că „mulțimea nu ia parte la cîntare"[113], el caută forme active care să antreneze masa credincioșilor și, astfel, va compune cîntări mai accesibile, destinate școlarilor.[114]

Cum dezideratele teoretice capătă forță prin demonstrații practice, D. G. Kiriac a valorificat melodiile vechi, armonizîndu-le încă din perioada cînd dirija corul Bisericii române din Paris. La București a continuat, roadele muncii sale prezentîndu-le în audiția celebră de la Seminar, în prezența unor înalte personalități, din primăvara anului 1900. S-a văzut ce reacții a declanșat, opiniile pro și contra; „reformatorul" muzicii noastre bisericești lăsînd impresia imperturbabilității. Cîntările din acel concert au fost: *Sfinte Dumnezeule, Cîți în Christos, Doamne mîntuiește, Aliluia, Troparul Învierii, Heruvicul, Axion Duminical* și *Axionul Învierii — Îngerul a strigat.*

Ca regulă, piesele acestea sînt prelucrări, respectîndu-se cu strictețe structura glasurilor bisericești, ceea ce le conferă o sonoritate inedită, arhaică și, totodată românească. Alegînd o cale de mijloc în menținerea coloritului specific, unii i-au reproșat compozitorului că nu a accentuat caracterul oriental, iar alții, că a menținut prea multe formule ce subliniau acest caracter. E cert însă că în evoluția stilului liturgic al lui D. G. Kiriac se observă o puternică implozie psaltică ce se menține o bună perioadă, după care, în noile compoziții, sau chiar în cele vechi ce se revizuiesc, se atenuează pînă la radiere atributele care confereau muzicii o tentă arhaico-orientală. Cauza acestui proces e greu de ghicit, probabil, fără să spună, muzicianul a realizat, cunoscînd cîntarea bisericească din toate provinciile românești, că accentuarea melismelor și a modurilor cromatice ar favoriza o influență ce nu a fost decît temporară și cu efect localizant. Preconizînd o cîntare simplă cu sonorități vechi, ce vin de la străbuni, avînd un stil limpede, C. Brăiloiu arată că „... înlăturarea treptată a orientalismelor, concretizată prin eliminarea cromatismelor, a constituit esența procesului de șlefuire pe care l-a continuat, reluîndu-l mereu, în decursul anilor, D. G. Kiriac".[115] De asemenea, preocupat să înveșmînteze cît mai adecvat melodiile preluate, compozitorul a tins spre perfecțiunea paginilor corale religioase ale lui Palestrina, care-i era călăuză.

De publicat, D. G. Kiriac a publicat foarte puțin, cizelarea și veșnica îndoială l-a făcut să nu se grăbească. Abia în 1922 a încredințat

[112] Kiriac. D .G. *Memoriul.* Arh. Statului. București, 1897, nr. 79, vol. II, direcția II. Cf. Kiriac. D. G. *Pagini de corespondență*, op. cit., p. 302.

[113] Kiriac D. G. *Schiță de plan asupra studiului „Cîntecului popular românesc" și „Muzicii bisericești orientale".* Arh. Statului. Fondul „Casa Școalelor", 1898, Mapa 5, f. 1; cf. *Pagini de corespondență* ... p. 311.

[114] Kiriac G. D. *Memoriu din februarie 1922.* Cf. *Pagini de corespondență* ... op. cit., p. 329—330.

[115] Brăiloiu, C. *Lămurire.* În: *Kiriac, D. G. Liturghia psaltică,* București, Edit. S.C.L.

tiparului *Cîntările Liturghiei pentru copii și popor*. Postum, prin grija lui C. Brăiloiu, Gh. Cucu, I. Chirescu și I. Croitoru a apărut monumentala sa *Liturghie psaltică*, în care au fost incluse și creațiile care răsunaseră în concertul din 1900. Ulterior, I. Chirescu a întocmit *Cîntările Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur* pentru cor mixt, aflată în manuscris, în care au intrat piese răzlețe aflate la Societatea *Carmen*, la Biserica Domnița Bălașa și în diverse locuri.[116] Iată, așadar, că moștenirea corală religioasă a lui D. Kiriac înseamnă trei liturghii, avînd însă ca anexă și alte creații, după cum se va vedea.

„Operă admirabilă" după Gh. Cucu, iar potrivit lui C. Brăiloiu, creație „revoluționară și plină de smerenie, scrisă de un maestru al compoziției corale"[117], *Liturghia psaltică* înscrie un moment semeț în definitivarea procesului de cristalizare a muzicii religioase moderne. Într-adevăr, paginile acestei *Liturghii* se recomandă prin profunzime și frumusețe, bogăție și noblețe. E o muzică densă, fascinantă prin simplitatea arhaică și sonoritățile specifice.

Liturghia psaltică, în forma ei tipărită, depășește cadrul strict al repertoriului destinat ritualului, fiind îmbogățită cu *Troparele învierii* și variante ale unor momente ca *Ectenii*, *Aleluia*, prin ceea ce e dat drept *Anexă*, cuprinzînd un mare număr de axioane, tropare, precum și alte cîntări, determinînd ca materialul să fie extrem de cuprinzător și edificator. Fără îndoială, e creația cea mai reprezentativă a acestui compozitor, opusul marcant, fără de care personalitatea lui D. G. Kiriac ar putea fi omologată într-un mod mai puțin favorabil, dat fiind numărul prelucrărilor (și miniaturilor) destinate școlarilor. Prin *Liturghia psaltică*, lucrurile capătă dimensiunea reală, conferind autorului aureola de creator de primă însemnătate în domeniul muzicii corale.

E adevărat că în privința *Liturghiei psaltice* se pot formula două observații care trebuie avute în vedere, într-o privire obiectivă, deși nu reușesc să clatine soclul personalității muzicianului. Prima — nu se indică niciodată paternitatea cîntărilor. Unele aparțin lui D. G. Kiriac, dar altele nu, provenind din surse vechi, bunăoară din cărțile Ieromonahului Macarie — *Îngerul a strigat*, dar și din compozitorii contemporani de muzică corală. Este adevărat, critici ca I. Popescu-Pasărea și T. Oprescu i-au imputat chiar greșeli în preluarea unor melodii, nerespectîndu-se, bunăoară *antichenoma* și *omelonul* la *Îngerul a strigat*[118] sau transcrierea incorectă[119]. Este greu de înțeles însă cum un muzician serios ca D. G. Kiriac omitea să precizeze autorul sau izvorul cîntărilor. A doua privește intervențiile unor muzicieni, care, îndemnați de C. Brăiloiu, au prestat o muncă de migală pentru a alege piesele valoroase, cu adevărat „psaltice", cercetînd foi disparate „împreunînd ce trebuia împreunat, despăr-

[116] Ms. se află la *Așezămîntul Bălașa* și ne-a fost pus la dispoziție de către dirijorul Petru Simionescu.

[117] Brăiloiu, C. *Lămurire*, op. cit., p. II.

[118] Oprescu, T. *Traducerea psaltichiei pe note liniare*. În: *România jună*, București, II, 162, 23 mai 1900, p. 2.

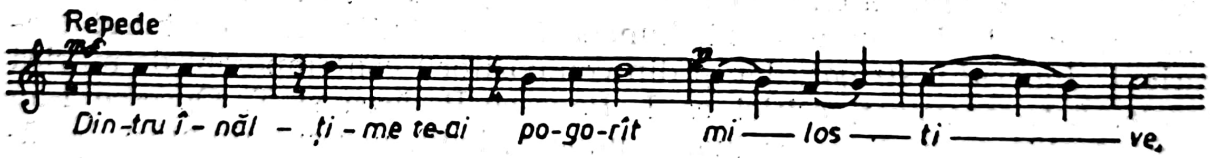
[119] Popescu-Pasărea, I. *Încercarea de reformă a muzicei bisericești și Dl. Kiriac*. În: *România jună*, II, 149, 10 mai 1900, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

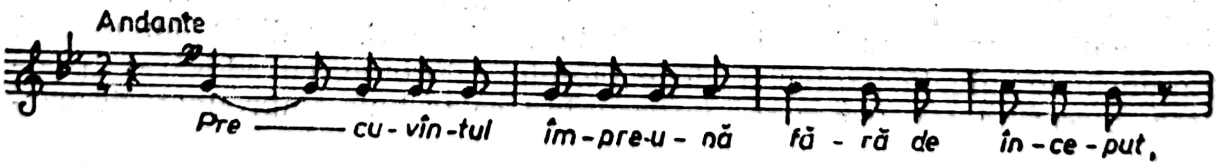
ţind ce trebuia despărţit“[120]. Deci, Gh. Cucu a făcut o muncă de triere şi selectare, făcîndu-i lui C. Brăiloiu, în 10 pagini de scrisoare, o amănunţită prezentare a materialului rămas de la D. G. Kiriac.

O altă etapă a desfăşurat-o P. Constantinescu, care, de asemenea, a ales versiunea cea mai bună a pieselor, de obicei ultima, întregind „lipsurile“... Au fost consultaţi şi I. D. Chirescu şi I. Croitoru. Aşadar, o muncă larg desfăşurată, în care aceşti muzicieni, continuatori de facto în propria lor creaţie a ideilor lui D. G. Kiriac, au colaţionat şi şlefuit ceea ce nu făcuse maestrul. Aici intervine observaţia, mai curînd întrebarea, cît de mare e aportul acestora la procesul de creaţie propriu-zis? Să lăsăm o asemenea investigaţie pe seama generaţiilor viitoare de cercetători şi să compensăm eventuala diminuare sau însăşi relativa îndoială asupra integrităţii operei lui D. G. Kiriac, arătînd că ceea ce au făcut alţii cu *Liturghia psaltică* a făcut el însuşi cu alte creaţii. Spre exemplu, *Cîntările Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur* pentru cor mixt de Ioana N. Ghica — Comăneşti are pe coperta volumului tipărit precizarea „revizuite de D. G. Kiriac“. Sînt voci care merg şi mai departe, susţinînd că fondatorul coralei *Carmen* ar fi compus aceste cîntări...

Liturghia psaltică prezintă un buchet de cîntări pentru cor mixt, una mai frumoasă decît cealaltă, revelînd un mirific univers sonor, articulat prin formule melodice de o neasemuită bogăţie, cu ecouri modale ce trimit spre îndepărtate vremuri. Probabil se găsesc aici cele mai ingenioase, mai îndelung verificate şi mai sintetizate desene tematice, concepute de o asemenea manieră, încît ecourile lor, modelele sau premodelele lor pot fi reperate şi în cîntecul popular unde, evident, poartă alte simboluri. Totodată, în stratul acestor cîntări se află cele mai sugestive exemple pentru procedeele savante de elaborare melodică, de inventivitate şi cadenţare, într-o debordantă varietate. Cîteva exemple. Melodie cantabilă, psalmodică, silabică, apoi şi melismatică, cu mers treptat, cu metri compuşi oferă *Troparul al 8-lea, „Dintru înălţime“.*

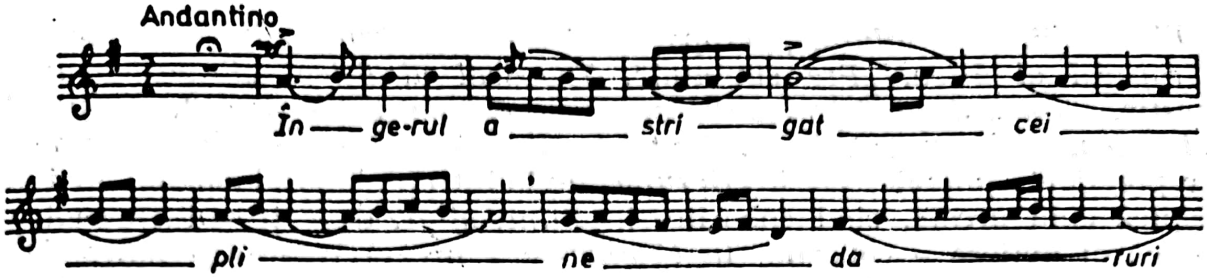


Stil melodic recitativic, tot cu mers treptat şi silabic se găseşte în *Troparul al 5-lea, „Pre cuvîntul“.*

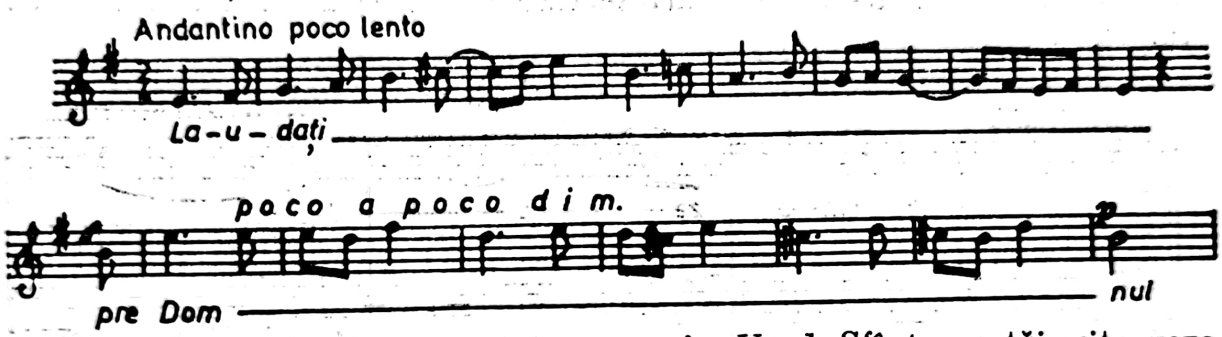


Îngerul a strigat are stil melismatic, cu înfloriturî de factură tot variaţională, în glasul V, melodia fiind preluată de la Macarie Ieromonahul.

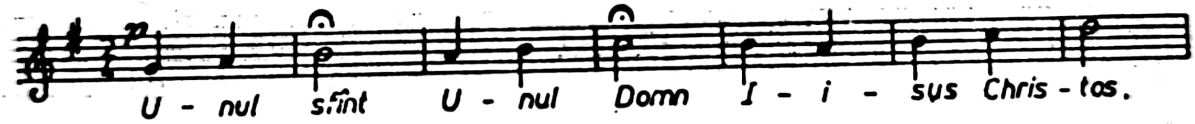
[120] Brăiloiu, C. *Lămurire*, op. cit., p. II. Vorbeşte chiar despre scrisoarea explicitară a lui Gh. Cucu.



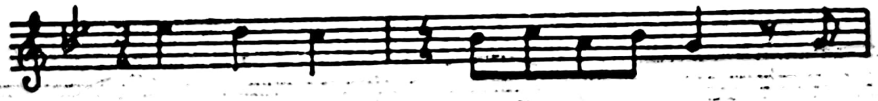
Un desen mai capricios, înscris pe o octavă într-o arcadă melismatică (treapta a șasea cromatizată), cu o frumoasă cadență ce apare și în creația enesciană, se întîlnește în *Lăudați pre Domnul* (a). Tot aici apare o altă formulă melismatică, secvențată cu o semicadență ce pare a avea sonorități orientale armenești (b).



Melodie realizată secvențat, apare în *Unul Sfînt*, cu tăinuite rezonanțe folclorice sau ajunse și în cîntecul popular.



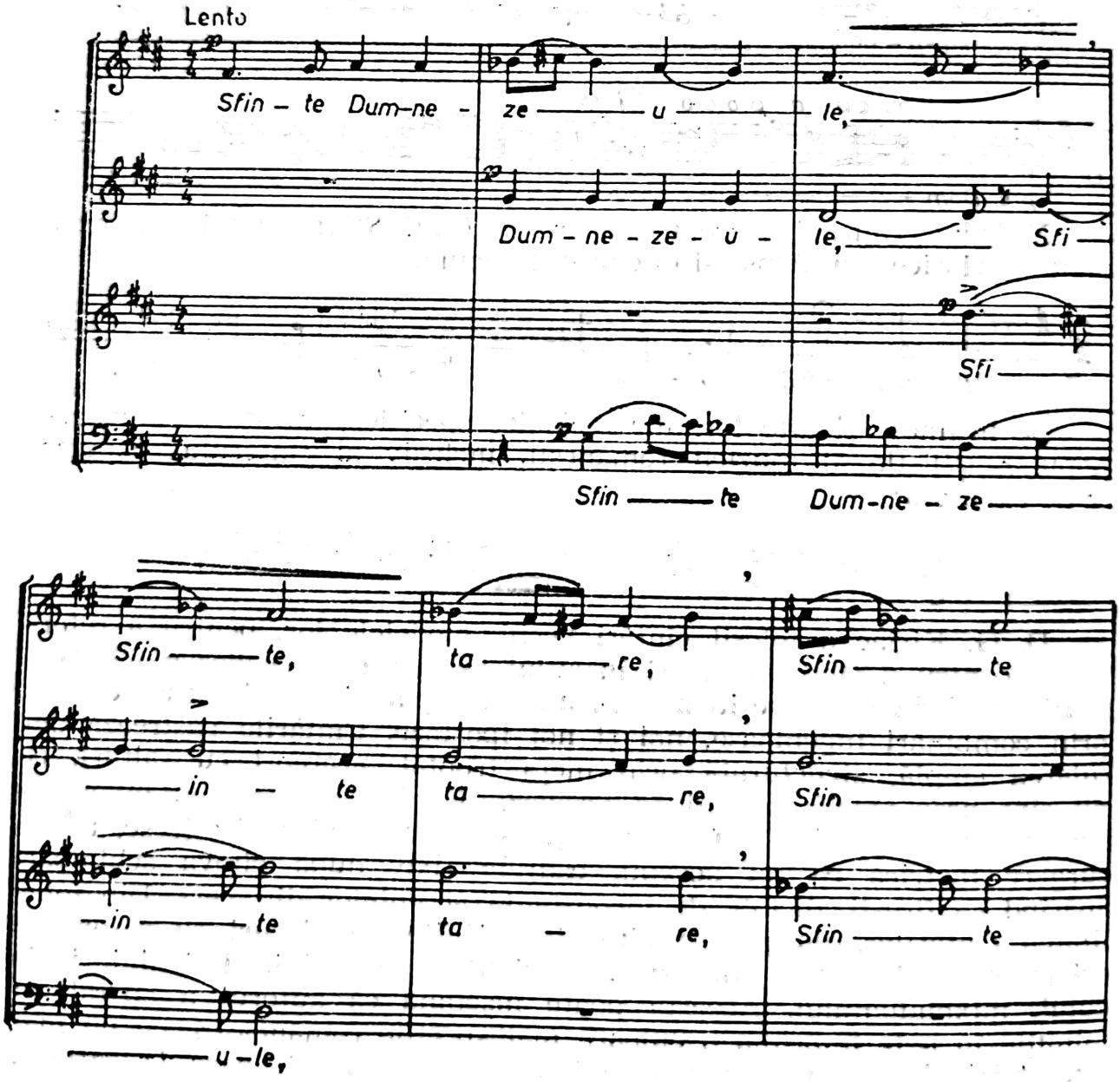
Se întîlnesc și alte formule melodice specifice, intrate în universul popular stilistic al muzicii românești, inclusiv al cîntecului popular, ca de exemplu:



D. G. Kiriac a folosit cîntări vechi, modelele lor, pentru a reformula, pentru a gîndi el însuși în stilul lor, ceea ce explică de ce profilurile melodice se înscriu pe axa unor începuturi laconice care capătă, prin combinări ingenioase, noi și noi ipostaze. Cîntările păstrează derularea amplă, structurată prin mers treptat, arareori cu salturi, ce nu sînt prea mari, apărînd ca broderii în sfera unui sunet pivot, cu necontenite reveniri și reformulări pe scara unui glas bisericesc, într-o curgere metrică ce nu acceptă cadrele fixe, după cîteva schimbări apărînd ca firești, dictate de inconstanța accentelor din vers. Din totalitatea cîntărilor, nu prea multe sînt clădite pe glasuri cu rezonanțe orientale. Majoritatea vor prelua atributele eolicului, doricului, ionicului, mixolidianului. Aceasta poate însemna că autorul a operat cu minuție în a le imprima o culoare mai specific românească, cu un mai apăsat iz arhaic, oarecum preoriental. În aceste culori apare *Troparul I*.

„Piatra fiind pecetluită“, Troparul al 4-lea, „Propoveduirea Învierii“, Troparul al 5-lea, „Pre cuvîntul“, Troparul al 6-lea, „Puterile îngerești“, Troparul al 7-lea, „Stricat-ai cu crucea ta moartea“, Troparul al 8-lea, „Dintru înălțime“. Sînt și piese în care, pe alocuri, unele trepte devin mobile, ca în *Heruvic,* avînd treptele a doua și, apoi a șaptea cînd urcate, cînd coborîte. În *Sfînt, sfînt,* doar treapta a șaptea a gamei majore e coborîtă. În *Cuvine-se* e urcată treapta a patra, iar a șaptea e fluctuantă. A șasea e urcată în mers ascendent și coborîtă în sens descendent în *Tatăl nostru,* iar a șaptea e labilă.

Glasurile cromatice apar doar în cîteva piese. În *Heruvic,* mod major, treapta a doua e urcată; în *Sfinte Dumnezeule,* glasul II, coborîrea treptei a șasea conferă melodiei un colorit pitoresc, cu desen ritmic capricios, melisme și o arhitectură ce vizează structura ternară asimetrică.



În *Alt tropar*, compozitorul recurge la un mod de tip major, cu treapta a doua și a patra urcate, a șasea coborîtă, ceea ce, practic, oferă: *re — mi diez — fa diez — sol diez (și becar), la — si bemol — do diez — re*. Modul minor, cu treapta a doua urcată, apare în *Troparul Adormirei Maicii Domnului*. În *Crucii Tale*, modul e minor cu treptele a patra urcată, a treia oscilantă și a șaptea urcată.

Deși componența melodică a pieselor incluse în *Liturghia psaltică* rămîne factorul esențial în stabilirea caracterului expresiv, totuși tratarea ei apare de asemenea foarte importantă, inclusiv arhitectonica. Cum era și de așteptat, dat fiind specificul melodic bizantin, psaltic al cîntărilor, preluate sau concepute în stil, D. G. Kiriac nu pare să lase în mare încurcătură pe observatorul atent al facturii sale, deoarece nu jonglează cu o mare varietate. În *Liturghia psaltică*, scriitura este transantă, fie omofonă, cu mers izoritmic, cînd toate vocile, uneori cu mici excepții, cîntă în bloc masiv; fie o scriitură polifonică liberă, neseveră, cu reliefuri tematice care nu trebuie să fie desprinse necondiționat din matca celulei inițiale, iar pe parcurs principiul nonrepetării pare suveran. Și aici se găsesc cîteva excepții, dar regula e clară: cît mai multă libertate, astfel încît fantezia componistică să nu fie strivită de procedee tehnice și înlănțuiri ce acționează tiranic. Din categoria cîntărilor de factură armonică, reținem: *Prohodul, Cu noi este Dumnezeu, Troparul Sf. Dumitru, Troparul Cuvioasei Paraschiva, Mîntuiește, Doamne, Troparul Schimbării la față, Troparul Rusaliilor, Troparul Bunei-Vestiri, Văzut-am lumina, Puterile îngerești, Să se veselească*. În general, melodiile în glasuri vechi, cu o pronunțată tehnică cantabilă, variațională, au o înveșmîntare armonică. Cîntările, cu un profil tematic mai nou, pe glasuri ce favorizează coloritul oriental, adoptă o scriitură contrapunctică, în care adeseori apare și isonul. Ingenioase realizări contrapunctice stau mărturie în *Îngerul a strigat*, capodoperă de mare forță, *Lăudați pre Domnul, Sfînt, Domnul Sabaot, Heruvic* și *Aliluia*.

Limbajul armonic nu este savant conceput, D. G. Kiriac recurge la structuri simple, cu o anume constanță în privința treptelor secundare, căutînd sonoritățile fruste, pregnante. Înlănțuirile sînt conduse cu siguranță în felurite combinații, apelîndu-se pe larg la răsturnări, septime, note melodice, întîrzieri . . .

Curios, cu cît aprofundezi muzica *Liturghiei psaltice*, cu atît mai mult apare similitudinea cu unele formule tip, îndeosebi cadențiale, din muzica lui George Enescu, Paul Constantinescu . . .

Cîntările liturghiei pentru copii și popor cuprind numai melodii (deci o voce), pentru a se pune la îndemîna școlarilor și oamenilor simpli să participe, cîntînd, la serviciul divin. Sînt cîntări simple, gîndite astfel încît să fie ușor de memorizat și plăcute. Diatonismul e suveran, doar cîteva piese încadrîndu-se în raza glasurilor, îndeosebi al II-lea *(Heruvic)*. Marea majoritate a cîntărilor sînt originale. *Micile răspunsuri* de la *Ectenii, Chinovnicul, Prohodul, Hristos a înviat, Hristos a înviat* își au

obîrșia în melodii mai vechi de strană. O colindă populară a oferit compozitorului modelul pentru *Pre Tatăl.*

În *Cîntările liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur,* aflată în manuscris și reconstituită de I. D. Chirescu, pentru cor mixt, există un bogat material muzical cu frumoase valențe artistice, fără a se ridica la înălțimea *Liturghiei psaltice.* Lui I. D. Chirescu îi revine o cotă importantă în finisarea multor piese, aranjîndu-le după partitura destinată corului de bărbați, pentru cor mixt, fără a se altera viziunea autorului, ceea ce înseamnă că armonizarea se respectă. Totuși, în cîteva cazuri se preia armonizarea lui D. G. Kiriac, bunăoară în *Heruvic.* Latura cea mai nostimă, pe care dorim s-o semnalăm, privește înscrierea lui D. G. Kiriac pe axa tradiției anterioare a cîntării religioase românești confirmată de apelarea la o serie de ilustre creații ce se preiau fără a le indica originea. I. D. Chirescu decodifică totul și indică sursa cu minuție.

Astfel, C. Miculi e prezent prin *Tatăl nostru,* C. Porumbescu, prin *Adusu-mi-am aminte,* Al. Podoleanu, cel mai solicitat, prin *Doamne miluiește întreit* și *Heruvicul.* B. Anastasescu — *Cuvine-se cu adevărat,* Gr. Gabrielescu, prin *Heruvic,* care, interesant de semnalat, are unitate tematică în *Cuvine-se* . . . I. D. Chirescu a introdus propria-i compoziție — *Pre Tatăl.*

Ca încheiere, nimic nu poate fi mai potrivit decît readucerea în prim-plan a *Liturghiei psaltice,* prin care D. G. Kiriac a înscris o pagină de aur în dezvoltarea muzicii românești.

ALȚI COMPOZITORI BUCUREȘTENI DE MUZICĂ SACRĂ

O pleiadă de compozitori, avînd calibru minor, au activat la București, fiecare socotindu-se chemat să îmbogățească patrimoniul coral religios, considerîndu-și opusurile drept cele mai indicate, mai ferm înscrise în tradiție, mai inspirate, într-un cuvînt, mai reprezentative. Cu toții activau în calitate de dirijori ai unor coruri bisericești, urmînd sau nu pilda lui Wachmann, Kiriac, ca să nu mai pomenim de Musicescu ori Dima . . .

În felul lor, unii sînt într-adevăr importanți, avînd un rol în orientarea muzicii religioase, în plan didactic, chiar organizatoric . . . Unii erau buni cunoscători ai muzicii psaltice, învinovățindu-și colegii rivali sau adversarii că nu cunosc temeinic tainele cîntărilor . . . Pe această temă făcîndu-se infinite variațiuni . . .

Unii emiteau pretenții care-i depășeau. Un asemenea caz este Alexandru Filoreanu, dirijor al corurilor bisericilor *Albă, Pitar-Moși, Manea Brutaru* . . . opusul nr. 132 este, nici mai mult nici mai puțin, *Liturghia românească,* pentru cor mixt, realizată între 1894 și 1906. De

fapt, o minusculă realizare lipsită de har, cu elemente tematice aride, fără nici un contur, exceptînd poate *Îndreptător credinței* ... Și aceasta în dezacord cu ceea ce s-ar aștepta după cuvintele din *Prefață*, unde, retoric, face un expozeu asupra „imnelor divine" pe care le slujise cu ardoare ... Trecînd în revistă personalitățile care au înălțat cîntarea corală, îl reține mai întîi pe G. Musicescu, cu *Liturghia* sa după Bortneanski, apoi, I. Cartu, G. Ștephănescu, cu *Liturghia pentru 3 voci egale*, precum și A. Flechtenmacher, C. I. Murgu, Ed. Wachmann, G. Brătianu, I. Bunescu, I. Costescu, T. Popescu, N. Bănulescu, D. Teodorescu, D. G. Kiriac și Al. Podoleanu. Creația acestora a fost concepută „... negreșit cu cerințele timpului, bizuindu-se în primă linie pe elementele ce compuneau corul pe cale-l aveau sub conducere". Aici se află o idee pe care Al. Filoreanu o demonstrează, în sensul că, exceptînd unele imnuri „în stilul bisericii ortodoxe", orice creație „corespunde unui anumit cor, mai bogat sau mai sărac în elemente". Decurge că interpretarea cîntărilor poate fi la înălțime numai dacă se asigură ansamblul adecvat care să întrunească numărul necesar de coriști. Altă idee privește „structura melodică" a imnelor, ceea ce, într-adevăr, era o observație de fond, criticînd pe cele fără „caracterul propriu al bisericii noastre, oricît de prețios le-ar fi veșmîntul armonic" ... Aici este vizat, bănuim, Ed. Wachmann, „premier maestru compozitor din capitală", ale cărui creații nu sînt conforme stilului bisericii noastre; „credincioșii, trupește, în adevăr se simt că sînt în sfîntul lăcaș unde le audiază, iar sufletește sînt transportați departe în sferele lumești, crezîndu-se că asistă la vreo audițiune de operă wagneriană" ...

Considerîndu-se cunoscător al psaltichiei, învățată cu Ștefanache Popescu, Al. Filoreanu, nepretinzînd a fi „reformator" și nici „cine știe ce geniu creator", oferă imnurile sale ce înfrumusețează adevăratele melodii păstrate de veacuri, îmbrăcîndu-le „într-o haină armonică desăvîrșită, potrivit cu stilul bisericesc" care le e propriu ...

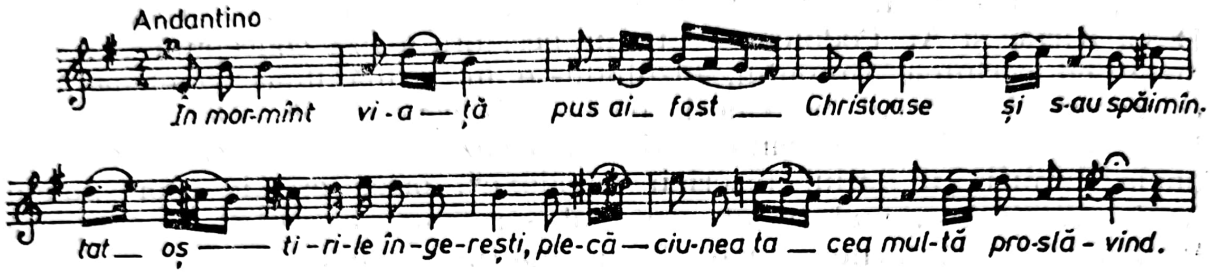
Promisiuni frumoase, ce din păcate nu concordă cu realitatea partiturii pe care o lansează drept *Liturghia românească*.

Ion Costescu (2 septembrie 1860 — 19 aprilie 1935), „maestru de muzică" la liceele „Sf. Sava" și „Lazăr" din București, publică, în 1907, *Imnele Sfintei Liturghii*, pentru cor de 4 voci egale bărbătești. Volumul beneficiase de avizul favorabil al lui G. Ștephănescu și D. Teodorescu, deoarece întrunea, între altele, cerințele „în ce privește forma de compoziție muzicală". Este investită aici, de bună seamă, o mare trudă, cîntările fiind variate și interesante, tratate armonic și, arareori polifonic (*Cheruvicul, Iubite-voi, Doamne*). Cîntările liturghiei, cu numere de legătură, ectenii, răspunsuri, sînt bine lucrate, impunînd prin ținuta profesională. Probabil, mai puțin inspirate, imnurile emană o expresie monumentală, sărbătorească, apelînd la o factură destul de variată, cu neprevăzute treceri la unison, sonorități ample, stil cantabil, declamator, avînd și un limbaj armonic ceva mai emancipat, auzindu-se și acorduri de nonă, unele cu cromatizări îndrăznețe. Apoi,

Scanned with OKEN Scanner

vocilor nu li se încredințează izomorf aceleași desene ritmice, etalînd mobilitate, ca în *Imnul Heruvimii.*

În *Apendice* se găsesc piese cu un și mai pronunțat caracter concertant: *Troparul Nașterii, Troparul Bobotezei, Troparul Sf. Treimi,* avînd la bază o melodie bisericească orientală. Măreț e Axionul *De Tine se bucură,* amintind paginile lui Musicescu. O altă melodie orientală se aduce în imnul *La Prohodul Mîntuitorului,* care însă prezintă și suficiente asemănări cu colindul. Iată sopranul:



Cert, I. Costescu era muzician cu gust rafinat, care știa să obțină o imagine adecvată în muzica pe care o concepea. Nu întîmplător, numele său era pronunțat cu respect pentru ceea ce înfăptuise în domeniul muzicii cultice.

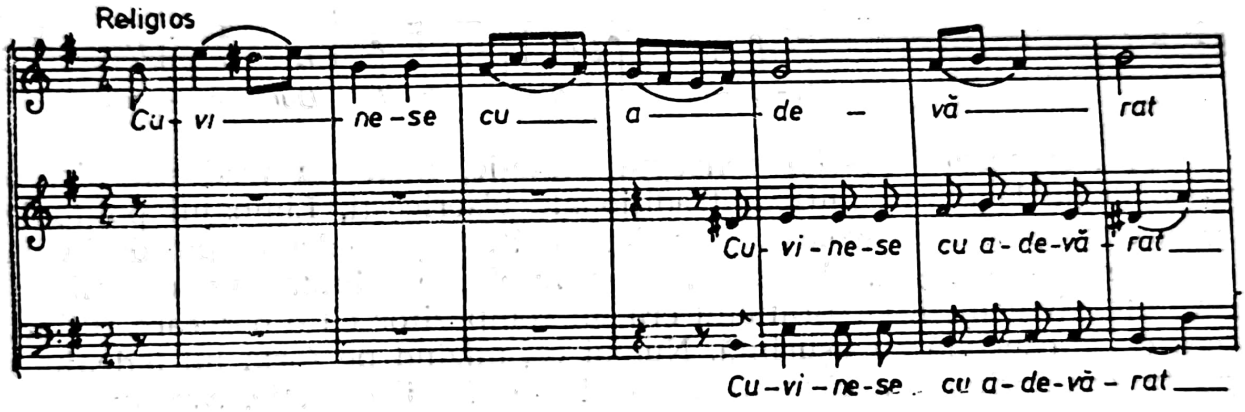
Ion Popescu-Pasărea (1871—10 aprilie 1943) se dedică muzicii religioase, străbătînd un drum lung, ce începe de pe băncile Seminarului *Nifon,* unde buchisește psaltichia cu Ștefanache Popescu, trecînd prin funcția de cîntăreț de strană, ajungînd, după terminarea Conservatorului, profesor de muzică sacră, urmat de cortegiul funcțiilor în acest domeniu, între care și cea de fondator al Societăților *Macarie, Cucuzel . .,* a publicat reviste . . . În foarte diversa lui activitate a îmbrățișat și domeniul creației, urmărind să înzestreze bisericile cu un fond de imnuri pe care să le cînte toți credincioșii, pentru a nu fi spectatori la serviciul divin, ci participanți activi. Astfel, compune *Slujba Sf. Spiridon, Vecernia și Utrenia,* în 1895, *Cîntările Sf. Liturghii, Prohodul Domnului* (1913), *Cîntări bisericești, patriotice și populare* (1915) și, din nou în 1920, *Prohodul,* scris și *armonizat după melodiile bisericești tradiționale.* La aceasta poate fi adăugată și *Colecție de cîntările Sf. Liturghii scrise pe muzica bisericească* (1919) . . .

În calitate de profesor de muzică psaltică și dirijor al bisericii Kalinderu, a promovat idei ce favorizau cîntarea tradițională, el fiind unul dintre cei mai zeloși susținători ai notației psaltice . . . Spiritul său conservator a trebuit să cedeze, fie și parțial, ceea ce rezultă din publicarea în notație liniară, în anul 1908, a *Cîntărilor Sf. Liturghii,* pentru corurile sătești, după vechile melodii bisericești. În *Prefața* la acest volum se arată principiile care au guvernat procesul componistic, mai bine-zis procesul de armonizare și aranjare. Apelarea la cîntările retro care, prin întrebuințarea lor continuă și generală, au devenit cîntările proprii ale Bisericii noastre, identificîndu-se astfel cu *muzica bisericească română.* Celălalt principiu viza răspîndirea acestei muzici, astfel ca în biserici să cînte toată lumea, ca pe vremea primilor creștini.

Scanned with OKEN Scanner

I. Popescu-Pasărea urmărea ca melodiile tradiționale ale Liturghiei, care se cîntau pretutindeni de către români, să se mențină în serviciu ca înainte, în timp ce, alte cîntări, „. . . pot varia la infinit, după geniul muzical propriu fiecărui compozitor".

Scrise pentru cor la 3 voci, corurile propuse de I. Popescu-Pasărea se remarcă prin fluxul melodic încadrat în glasurile bisericești, ceea ce înseamnă colorit oriental. Derivă o gîndire armonică simplificată la treptele principale, la folosirea pedalei, la o factură nonconformistă. Secundele mărite sînt frecvente, apariția lor fiind înlesnită de modul major cu treapta a II-a coborîtă, a VII-a fluctuantă, ca în *Sfinte Dumnezeule*. Melismele de asemenea sînt întîlnite aproape pretutindeni, spre exemplu în *Heruvic*, glasul VII, jubilînd în maiestuosul *Ca pre Împăratul*. Se dau și cîntări pe o voce: *Tatăl nostru* și *Ziua Învierii*, glasul V. Unul dintre corurile cele mai desfășurate e axionul *Cuvine-se*, glasul V, din care exemplificăm începutul.

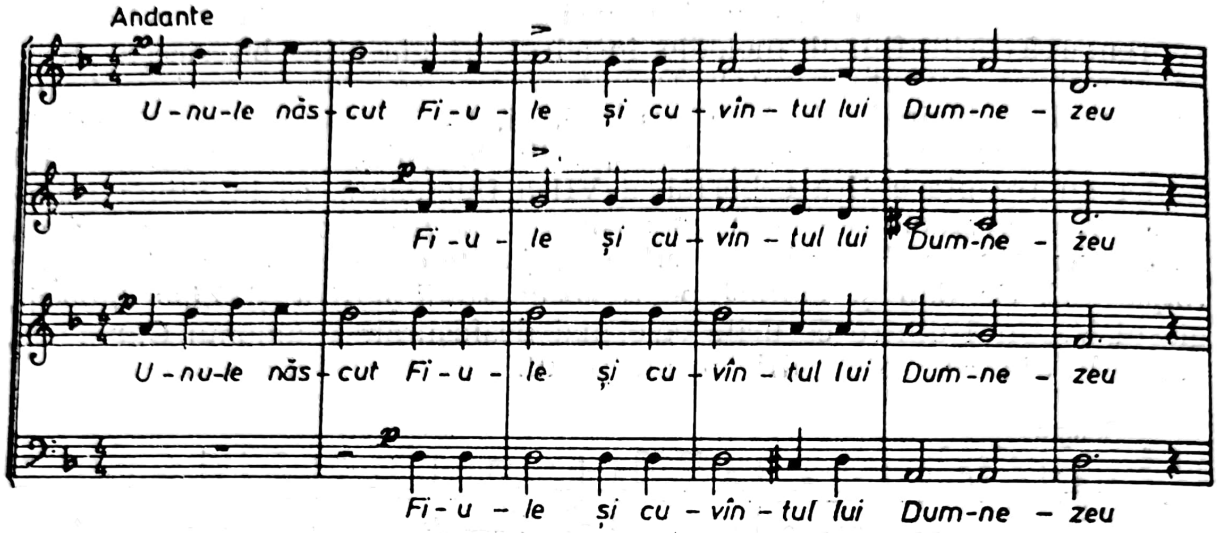


Fără a străluci prin pregnanță și frumusețe, mica *Liturghie* a lui I. Popescu-Pasărea a fost o încercare de a remonta statutul vechilor cîntări din lumea satului. Tentativa a reușit doar parțial, o scurtă vreme, după care valențele ei au fost infirmate.

De altfel, multe fețe bisericești nu vedeau cu ochi buni abundența partiturilor religioase . . . care „. . . s-au înmulțit prea mult" . . . fiind „lipsite . . . cu totul de conținut religios, unele chiar foarte vătămătoare moralei creștine" . . . susținea Dometie Ionescu în *Prefața* la *Cîntările religioase* (1909). Vrînd să contracareze ofensiva muzicii corale, el repune în circulație, în notație psaltică, melodii de Macarie Ieromonahul, Anton Pann, cîntări ale psaltîlor români aflați în mănăstirile din Muntele Athos: Gerontie Ieroshim Prodomit, Chiril Lambrino și Nectarie Shimonahul.

Ionel Brătianu, pe cînd era profesor la Seminarul „Nifon" din București (1909—1921) se manifestă în compoziție, dînd la iveală opusuri: *Cîntările Sfintei Liturghii*, pentru cor mixt (1911), și *Liturghia pentru 3 voci egale bărbătești*. Aceste partituri ar putea servi pentru acuzatorii noii muzici religioase, de similitudini cu muzica teatrală, cu muzica lumească, deși, pe alocuri, se păstrează semnele mersului treptat al liniei melodice . . . Se găsesc în *Cîntările Sf. Liturghii*, care nici nu este prea

amplă, suficiente momente în care frazele sînt construite după clișeele marșului școlăresc sau chiar ale cîntecului liric, înveșmîntate în straie armonice comune. Un asemenea caz îl identificăm în *Unule născut*.



Și *Heruvicul* e astfel conceput tematic, încît nu trădează nici o vagă aluzie la etosul muzicii tradiționale bisericești, Limbajul polifonic la care se apelează e scolastic și redus la cîteva procedee ce pot da iluzia unui reușit meșteșug, dar care, în realitate, e tributar unor scrieturi revolute. Evident, I. G. Brătianu era un compozitor cu o oarecare rutină, ceea ce se constată cu ușurință. Numai că, mizînd pe forța lui îndeajuns rulată, compozitorul a căzut în cel mai amorf stil eclectic, care nu avea cum să-i confere personalitate.

Victor Vasilescu (2 noiembrie 1856—26 februarie 1938), autor prin excelență de muzică destinată corului, între care numeroase prelucrări folclorice, compune *Psalmul 120, Ridicat-am ochii mei* și o *Liturghie pentru cor mixt,* valorificînd cîntarea tradițională din Nordul Moldovei.

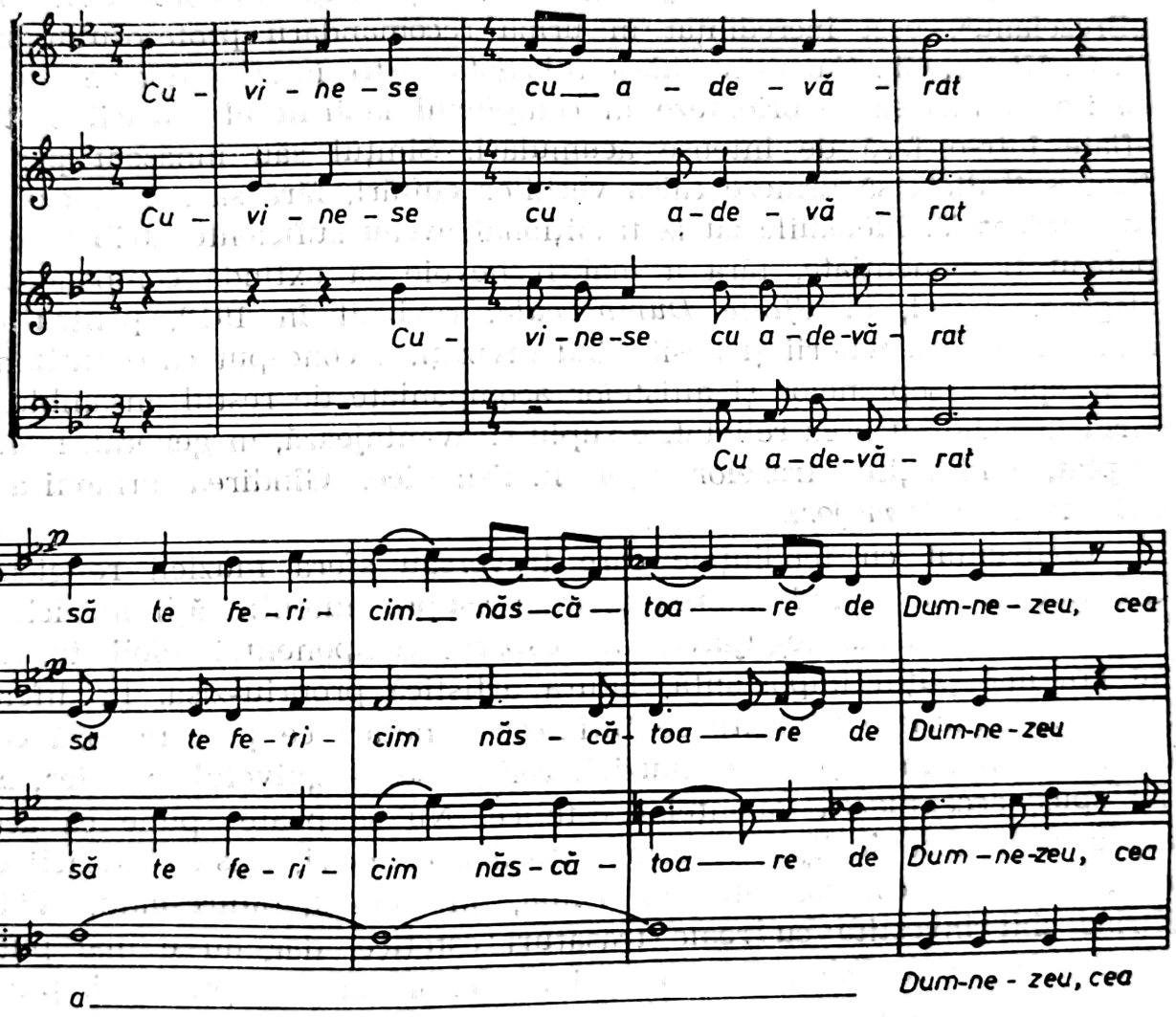
Simeon N. Nicolescu (31 iulie 1888—21 ianuarie 1941), și el dirijor al corului bisericii Zlătari, a dat la iveală, în 1913, *Cîntările Sf. Liturghii,* pentru cor mixt, avînd inspirația de a recurge la melodiile muzicii bisericești publicate de Nifon Ploeșteanu. Astfel, S. N. Nicolescu nu face altceva decît să le armonizeze. Pentru a le impune, organizează în ziua de 9 mai 1913 o audiție, după cum procedase cu ani în urmă și D. G. Kiriac, cîștigîndu-și auditoriul. Astfel, autorul transpune cu fidelitate vechile cîntări psaltice „... în muzica armonică, păstrînd proforaua glasurilor cu melodie duioasă, care mișcă inima și înalță sufletul“ ...[121]

Aprobarea pentru publicare ia în considerație caracterul prob de „muzică bisericească națională“, ceea ce este de mare importanță. Apariția *Cîntărilor* ... a fost remarcată de cronicarul muzical N. Pora, care

[121] Niculescu. S. N. *Cîntările Sf. Liturghii,* București, Jean Feder, 1913,

observă grija autorului pentru păstrarea autenticității psaltice a cîntărilor, conștient că acestea pot oferi temeiuri pentru afirmarea individualității stilistice.[122]

S. N. Nicolescu însă n-a știut să beneficieze de această calitate, orizontul său plafonat nu l-a servit. De altfel, sînt și puține cîntări, doar 8, cu valențe ce decurg din structura melodiilor, servite modest de învești mîntările armonice. Înseși unele profiluri melodice nu excelează, bunăoară *Unule născut*. Curios, *Heruvicul* e de natură „profană", avînd un angrenaj armonic ceva mai interesant. Am remarca două momente: *Pre Tine Te lăudăm* și *Axionul Duminical*, acesta pe glasul VIII.



Fără îndoială, cîntările armonizate de S. N. Nicolescu poartă esențe psaltice, specificul lor apărînd nedisimulat. Ținuta pieselor, valoarea contribuției sale neacoperind decît o parte a repertoriului rămîne minoră. Mai compune în acești ani și *Miluiește-mă, Dumnezeule* (1915) pentru o formație rarisimă: solist, cor mixt, acompaniați de orgă.

[122] Pora, N. *Vechile cîntări bisericești armonizate de d-l. Simeon Nicolescu*. În: *Minerva literară*, București, V, 221, 2 februarie 1914, p. 2.

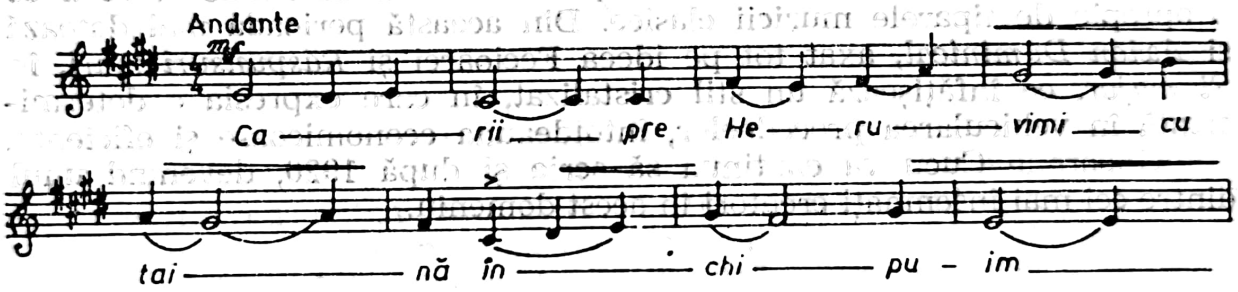
GHEORGHE CUCU

Tînărul Gheorghe Cucu, elev încă al Conservatorului din București, debutează în muzica religioasă cu *Sfinte Dumnezeule* (1904), o miniatură, în fond, care însă vestește un autentic talent. Familiarizat cu cîntările bisericești din copilărie și adolescență, cînd trecuse prin filiera de isonar, apoi de corist, de „cîntăreț întîi" și dirijor al corului Bisericii „Brezoianu", post încredințat în urma recomandării profesorului său, D. G. Kiriac, Gh. Cucu acumulase o bogată zestre în acest domeniu, ceea ce i-a permis să se orienteze în complexul labirint al muzicii cultice aflate într-o fază de intense acumulări. Simțul său înnăscut pentru frumos îi dicta să urmeze calea vechilor cîntări, fără să accentueze latura orientală. Melodiile cu iz tradițional aveau suficiente atribute care puteau fi evidențiate, fără a mai fi nevoie să extindă componentele alogene. Astfel, în *Sfinte Dumnezeule*, revizuit în 1912, pentru cor mixt pe 6 voci, tenorii și bașii fiind divizați, e conceput ca o antifonie, la început a sopranelor și altistelor acompaniate de restul ansamblului. Firul melodic nu prea reliefat, e suplu și avantajează, în general, mersul treptat, ondulațiile frazelor ușor melismatice. Gîndirea armonică e strict tonală *(Re major)*.

Confruntat cu tendințele care traversau sfera muzicii religioase, Gh. Cucu remarcă îndreptarea atenției asupra autenticității muzicii și, absorbiți de aceasta, neglijarea sau scăparea componentei celeilalte, care nu era mai puțin importantă, latura artistică propriu-zisă. În diferite schițe și materiale păstrate se întîlnesc adnotări ce preconizează condiția supremă în impunerea muzicii religioase — „nivelul artistic", altfel spus, accentuarea valențelor estetice. Nu se poate spune că acest aspect ar fi fost neglijat de compozitorii precursori, clasicii muzicii corale, deoarece compozițiile lui Dima, Musicescu, Mureșianu, Vidu, Kiriac sînt investite cu reale trăsături estetice, dar nu e mai puțin adevărat că o sumedenie de lucrări ale unor dirijori, profesori, psalți, erijați în postură de compozitori, nu răspund afirmativ exigențelor estetice. Or, sesizînd acest aspect, Gh. Cucu va urmări cu minuție și perseverență îmbinarea elementelor de specificitate muzicală și religioasă cu cele artistice propriu-zise. Această preocupare se constată în *Răspunsuri liturgice* din 1905, compuse pe melodii în glasul V de Anton Pann. Ele au fost programate în concertul coralei *Carmen*, la 21 mai 1905, fiind favorabil primite. Gh. Cucu consideră această partitură drept „... prima mea lucrare serioasă"[123]. Realizate într-o manieră contrapunctică, *Răspunsurile*

evidențiau suplețea cu care erau compuse și individualizate vocile.

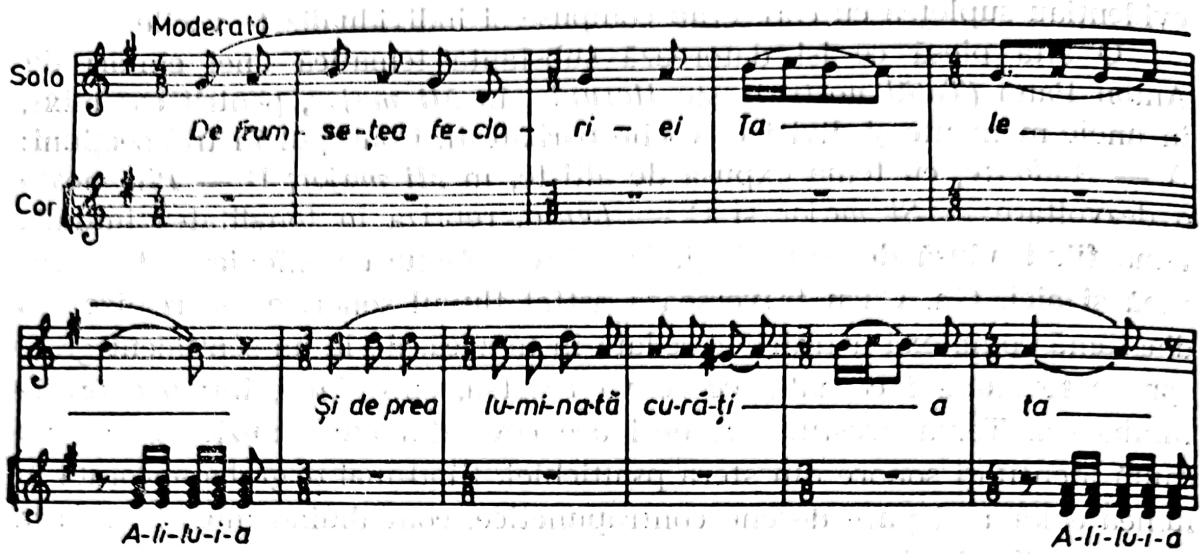
O altă piesă ce își datorează substanța tematică unei cîntări de Anton Pann *(Tatăl nostru)* este *Heruvic*, în *Mi major*, pentru cor mixt, în unele momente și divisi la vocile bărbătești. Conceput în trei secțiuni: A — *Andante*, cu tema expusă de altiste, în *Mi major;* B — *Più mosso* o dezvoltare în *Si major* și C — *Lento*, repriza în tonalitatea inițială, tema fiind adusă de către basi, la octavă. Factura polifonică este suverană și aici, Gh. Cucu traversează astfel fluxul sonor, ca să realizeze o diagramă complexă a trăirilor redate în muzică, de la un sentiment grav, spre o tensiune încordată, ce se va rezolva, spre final, într-o expresie luminoasă. Tema acestui cor, deși are ceva din aura muzicii sacre, nu caută identități sonore din sfera psaltichiei, fiind mai degrabă ancorată în lumea celor mai pure desene contrapunctice, contribuind mult la aceasta și structurile ritmice:



Curînd, Gh. Cucu ajunge la o concepție nouă în privința cîntării, realizînd o originală sinteză între stilul psaltic, rigoarea contrapunctică și cîntecul popular, în sensul unei apropieri de acesta, recurgînd la formule în caracter, mai ales prin cooptarea unor inflexiuni de colind. În acest fel, stratul folcloric, prezent în creația profană, filtrat și astfel reformulat încît să se sincronizeze cu tipologia cîntării de strană, devine liantul de surdină, de omogenitate stilistică a lui Gh. Cucu. Ar fi greșit să se deducă de aici că elementele muzicii populare laice vor împînzi partiturile religioase semnate de Gh. Cucu. Nicidecum, ele vor înmiresma doar, în dorința conferirii unei platforme naționale mai pronunțate. Pentru a nu rămîne în planul afirmațiilor, vom demonstra aserțiunea, apelînd la un exemplu din *Podobie (De frumusețea fecioriei Tale),* pentru solo și cor pe trei voci egale, tema căpătînd un aspect viu, prin metrul alternativ, configurația silabică, ca apoi să se perinde melisme, mai pronunțate în cadențe, ca și culoarea modală ce domină aici.

---

[123] Parocescu, Nicolae. *Gheorghe Cucu.* București, Edit. Muzicală, 1967, p. 36.



Mai mult, forma aleasă de compozitor e cea de rondo[124], ceea ce o apropie de tiparele muzicii clasice. Din această perioadă mai datează și *Axion Duminical*, axat tot pe ideea Fecioarei și *Răspunsuri mari*, în *Si major*, ce înfățișează un stil cristalizat, în care expresia e determinantă în vehicularea procedeelor, întotdeauna economicoase și eficiente.

Gheorghe Cucu va continua să scrie și după 1920, devenind unul dintre cei mai însemnați creatori în acest domeniu.

[124] Parocescu, N. *Op. cit.*, p. 48.

CÎNTECUL

Abordînd problema reprezentării echitabile a genurilor în creaţia românească, George Dima constată că George Enescu e atras mai mult de lucrările cu extensiune mare, instrumentate pentru orchestră, şi exclude muzica vocal-instrumentală sau, direct, vocală. Remarca este parţial valabilă; într-adevăr, în anul 1913, cînd se publica interviul din care am reţinut aceste idei, Enescu acordase mare atenţie creaţiei simfonice, dar nicidecum nu neglijase cîntecul, dovadă fiind faptul că din aceşti ani datează totalitatea liedurilor sale, pe care compozitorul transilvănean, probabil, nu avusese ocazia să le cunoască. Dar nu asupra acestui aspect dorim să ne oprim, ci a altuia, anume asupra importanţei pe care muzicianul o acorda cîntecului, avînd în vedere capacitatea de a vehicula un conţinut, o profundă trăire, legîndu-se de „extensiunea lucrării". Astfel, după cum poezia poate fi superioară, ca forţă, unei drame, „tot aşa, şi în muzică — afirma G. Dima — un cîntec poate întrece o simfonie". Sintagma aceasta poate fi acceptată, în liniile sale generale, doar ca o metaforă care are darul să surprindă deosebita încredere a compozitorului în potenţialul acestui gen, conducîndu-ne la înţelegerea naturii complexe a cîntecelor sale ce derulează o gamă largă de ipostaze afective. Pledînd pentru cultivarea armonioasă a tuturor genurilor, G. Dima dezavuează faptul că la noi cîntecul a fost „ . . . schimonosit, numindu-l Lied".[1]

Referirile lui G. Dima la cîntec oferă măsura în care acest gen îl preocupă, susţinîndu-l, demonstrîndu-i virtuţile, cerînd să i se acorde statutul pe care-l merită, datorită multiplelor sale atribute. Această

---

[1] Codru, T. *Muzica românească. De vorbă cu d-l Gh. Dima* în: *Luceafărul*, Sibiu, XII, 6, 16 martie 1913, p. 204.

platformă, oarecum critică, nu este decît efectul exigenței accentuate față de un gen ce, departe de a fi Cenușăreasă în ansamblul creației românești, s-a bucurat de o impresionantă atenție, ceea ce și explică explozia extraordinară care se produce în acest domeniu în anii perioadei 1898—1920.

Sînt multe argumente care pot dovedi înflorirea cîntecului, a miniaturii vocal-instrumentale ce vehiculează o idee poetică transpusă în versuri. Vom apela, în acest sens, la statistică: sînt peste 70 de compozitori care scriu cîntece, de o factură foarte variată, incomparabil mai diversă stilistic decît creația corală. Fenomenul are explicația sa. Spre deosebire de partiturile corale, unde compozitorii clasici, precursori și adepții lor, sub aspect stilistic dețin primatul, în cîntece, evantaiul generațiilor se deschide; alături de muzicienii consacrați se afirmă mulți tineri ce-și cuceresc, în primele două decenii ale secolului al XX, consacrarea. Astfel, aici, pe terenul acestui gen, se întîlnesc compozitorii eminamente de muzică vocală (deși recurg și la compartimentul instrumental, ca pivot de acompaniament) și simfoniștii prin vocație, exponenții noii generații, acei muzicieni care s-au aflat în plin contact cu marile curente ale muzicii contemporane. Incidența menționată face ca genul muzicii camerale să fie extrem de solicitat și iubit.

Mai mult, unii compozitori tineri ce se alătură frontului generației mai vîrstnice, autori de cîntece, vor compune în acest gen doar în acești ani, bunăoară George Enescu, Alfred Alessandrescu, I.N. Otescu. Prin prisma creației de cîntece a acestor ani poate fi judecat și aportul componistic al lui Constantin Brăiloiu, care se va îndrepta apoi spre domeniul etnomuzicologiei.

Se disting trei mari specii în cadrul cîntecului: a) prelucrarea și armonizarea de melodii populare sau vechi melodii; b) romanța, purtătoarea eposului eminamente sentimental, reunind într-un curios amalgam cele mai eterogene straturi sonore, și c) cîntecul de inspirație proprie, substanța muzicală fiind absolut originală, fruct al fanteziei compozitorului. Două tendințe se impun aici: cea romantică, prefigurînd tiparele liedului germano-austriac, și modernă, mai degrabă impresionisto-simbolistă, de influență franceză. Evident, se mai pot ivi și alte tendințe, bunăoară neoclasică. În cîntecele romantice va predomina concepția melodicității pregnant arcuite, a funcționalismului tonal, a frazelor generoase, a structurilor riguros închegate. În cealaltă ipostază, a liedurilor moderne, muzica devine mai degajată de clișee, mai liberă ca frazare, mai colorată armonic, cu arcade estompate și mai puțin simetrice.

Cum departajarea speciilor este anevoioasă, nu vom recurge la compartimentarea lor, creația de cîntec a unui compozitor fiind analizată în totalitatea ei. De asemenea, precizăm că nu ne permite spațiul să zăbovim asupra tuturor autorilor, asupra tuturor lucrărilor, selecția avînd și aici un cuvînt decisiv. În mod cert, vor fi luate în considerație marile personalități, cîntecele care s-au impus în memoria timpului sau dispun de acele atribute care le dau dreptul să fie reintegrate

circuitului vieții de concert. De asemenea, nu vor fi ignorate ciclurile de cîntece, mai exact caietele ce grupează mai multe titluri.

Interesant de observat, compozitorii apelează la versurile poeților români și străini. Se pare că nu numai poeții însemnați dețin ponderea în oferta textului transpus în muzică. Este cert însă că Vasile Alecsandri oferă cele mai multe idei, după care urmează Mihai Eminescu. Ceea ce surprinde este slaba rezonanță în lied a poeziei simboliste contemporane, deși reprezentanții ei căutau cu ardoare muzicalitatea. Paradoxul rămîne paradox, dintre foarte puținii autori, cei mai cîntați au fost: Al. T. Stamatiad, Al. Macedonski, C. Pavelescu și I. Minulescu.

Sînt unii compozitori minori care sesizează farmecul poeziei simboliste, dar care nu au o creație aptă să justifice o detașare monografică, ceea ce face ca aportul lor să fie neglijabil. În acest sens, ne gîndim la Iulius Wiest, fiul celebrului Ludovic, pionier al artei interpretative și componistice românești, căruia îi datorăm transpunerea în muzică a celebrei poezii *Gusla* de Al. Macedonski.

Un fapt este sigur, creația de cîntec este extrem de bogată, o mai repetăm pentru a stingheri și mai mult opiniile celor ce ignoră această realitate, identificînd creația de mai tîrziu a lui Mihail Jora cu nașterea liedului românesc. O atare idee neagă, evident, din necunoaștere, etapele anterioare ce pot fi considerate clasice, ele însele foarte întinse în timp, ilustrate de personalități marcante.

GEORGE DIMA

Cîntecul continuă să-l preocupe pe George Dima, cam pînă în anul 1906, cu aceeași forță ca înainte. Pe lîngă faptul că scrie noi cîntece, mai și revine asupra unora, atunci cînd le pregătește pentru tipar sau le dă o variantă pentru un alt acompaniament, bunăoară voce și orchestră sau voce și pian. De asemenea, unele coruri, prelucrări ale unor cîntece populare, vor primi și varianta de cîntec acompaniat de pian, precum *Mîndruliță de demult*, *Hop, țurcă, furcă*, *Sub fereastra mîndrei mele*, *Jelui-m-aș și n-am cui* și altele. După anul mai sus indicat, G. Dima este absorbit de alte genuri și preocupări, ceea ce înseamnă că, în ultimele două decenii ale existenței sale, cîntecul trece pe un plan secundar și nu mai compune. Probabil era convins că cele peste 40, cărora le insuflase viață, erau suficiente... Dar să luăm în considerație că între 1898 și 1907 compune peste 20 de lieduri, acordînd atenție variantelor de lied ale unor creații ori prelucrări corale laice, dar și religioase *(De frumusețea fecioriei Tale)*.

Dedicîndu-se, din 1880, creației de lied, G. Dima realizase pagini remarcabile, înscriind o linie ascendentă ce punctează o strălucită încununare prin cele cinci piese din 1897, scrise pe versurile lui M. Emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu: *Dorința, De ce nu-mi vii, Peste vîrfuri, Și dacă ramuri bat în geam, Somnoroase păsărele.* Aceste cîntece fac parte din categoria celor mai frumoase exemplare de lied din literatura muzicală românească, proiectînd un univers poetic romantic, în care trăirile sînt puternice, surprinse în ipostaze nuanțate, uneori contrastante, în sonorități limpezi, pregnante, care domină fraze cantabile ce se desfășoară dezinvolt.

Remarcabile sînt și liedurile compuse pe versurile lui V. von Scheffel, în ciclul *Der Trompeter von Säckingen.* Creațiile ulterioare vor urma aceeași configurație stilistică, într-o tendință ce caută cu înfrigurare modalități de diversificare și de redimensionare. G. Dima nu va fi în stare să-și modifice limbajul, rămîne ancorat în aceeași zonă stilistică, ceea ce ar putea însemna că prea multe lucruri nu mai avea de comunicat. Cu toate acestea, după liedurile pe versurile eminesciene compune mai rar, parcă mai greu, cel mai rodnic va fi anul 1906.

În evoluția creației de cîntece se conturează o diversificare pe linia unei mai mari individualizări a speciilor. Astfel, într-o ordine de la simplu la complex, se discern cîntece inspirate din viața copiilor, cîntece propriu-zise, ce preconizează expresia lirico-dramatică, cîntece cu implicații satirice și balade. La acestea se adaugă cîntecele „populare", efect al aranjării unor melodii cunoscute și, totodată, al transcrierii pentru voce și pian, după versiuni corale: *Mîndruliță de demult, Sub fereastra mîndrei mele, Leagăn verde, Hei, rei, măi* și chiar *O, ce veste minunată.* Dar în această categorie sînt și cîntece poporale inedite, compuse în acești ani: *Hop, țurcă, furcă* (1902), *Jelui-m-aș și n-am cui* (1906), *Vai, mîndruță, dragi ne-avem* (1906), *De-ar fi trăsnit Dumnezeu,* (1906), *Spune-mi mîndro-adevărat, Foaie verde pup de crin* și *Auzi, mîndro, cucu-ți cîntă*[2].

Un „vechi cîntec românesc" se află și la baza liedului *O inimă-ntristată,* miniatură frumoasă, cu desen cantabil, brodat pe o factură pianistică încărcată ce poartă imaginația spre romanticii ultimului pătrar al veacului al XIX-lea.

Muzician exigent, G. Dima nu și-a permis să dea la iveală decît lucrări laborios realizate, ceea ce explică măiestria lor, fiecare detaliu fiind la locul său și îndelung gîndit, pentru a avea un rol în definirea imaginii dorite. În acest context, oricare cîntec pare o desăvîrșită realizare. Ceea ce trebuie subliniat, în privința acestor prelucrări, acestor „cîntece poporale", este o și mai evidentă ancorare în melodica țărănească, fie și colportată de cei care s-au desprins de acest mediu. În acest sens pare grăitor *Jelui-m-aș și n-am cui* . . . pe versuri populare, o doină, ce poartă indicația „liber cîntat", ceea ce înseamnă rubato. Conținutul cîntecului este social, ecou al evenimentelor revoluției de la 1848 vizînd durerea, jalea pentru armele Iancului care sînt plouate și ninse, neavînd cine să le mai încingă. Alcătuită din două fraze, pregnant nesimetrice, melodia are un contur sinuos, ornamentat cu unele formule melismatice, înscrise pe un mod minor de *mi* cu treapta a VI-a urcată și a IV-a fluctuantă. Structura cîntecului este strofică.

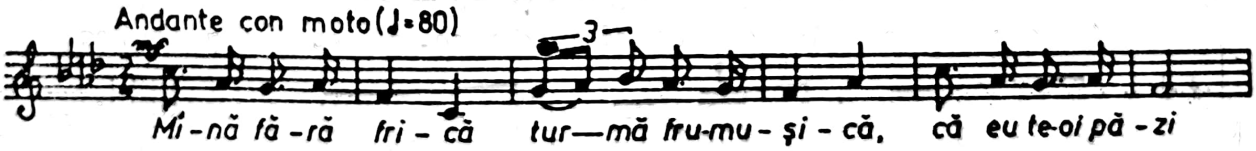
[2] Zamfir, C. *George Dima,* op. cit., p. 225.

Titlul cîntecului liric, glumeț, *Hop, furcă, furcă!*, se bazează pe cuvinte ce au rolul versului de completare, legătură, cu funcție ostinato, subliniind elementul ușor satiric la adresa furcii de tors, de care nu mai scapi, chiar și dacă pleci de acasă, pe uliță, ori te rătăcești în pivniță... Aceeași structură strofică se întîlnește și aici, ca și succesiunea unei perechi de fraze distincte, complementare. Sînt două aspecte demne de reținut: factura pianistică foarte bogată, de virtuozitate tehnică, ce prefigurează un acompaniament luxuriant, de tip scherzando, extrem de fluent și antrenant, ca însăși flacăra jocului... și coloritul orientalizant, lumea surprinsă de Anton Pann, cînd compozitorul specifică în subtitlu „cîntec vechi românesc". Culoarea orientală apare în fraza a doua, *B*, unde treapta a treia a *mi minorului* e urcată, relevînd o succesiune de semitonuri și tonuri suitoare și coborîtoare în cadrul unei cvinte micșorate, ca și secunda mărită *fa — sol diez*. În acest fel, G. Dima apare drept compozitorul ce valorifică axele tradiției muzicii naționale în ipostazele cele mai inedite.

Cîntecele inspirate din tematica copilăriei, sugestiv publicate postum sub genericul *Din lumea copiilor*, sînt miniaturale, clădite pe o melodie, pe cît de simplă pe atît de pregnantă. Sînt aici cîntece religioase: *Ingerelul, Copilul și floarea;* cîntece-jocuri: *Cîntecul melcilor, Cîntecul iezilor* și cîntece lirice cu substrat etic, preamărind munca și virtuțile celor care o slujesc cu devotament: *Plugul, Albina*. Copilăria se răsfrînge și în *Puișorul, Mama mare (Grossmutter)* și în *Destul (Genug)*. Aceste cîntece sînt plastice, vioaie și extrem de pregnante ca expresie, datorită, mai ales, fluxului melodic.

Concentrate ca idee, cu un tematism ce iese în relief, sînt și alte cîntece, ceea ce poate fi considerat un principiu determinant. Astfel este și *Cîntecul păstorului*, care aparține creației de invenție proprie, resimțindu-se îndepărtate inflexiuni cu sensuri păstorești, într-o derulare ce etalează structuri armonice plagale, ostinatouri ritmico-melodice, secvențe, pedale...

Foarte interesantă e structura intonațională în care se vădește o curioasă asemănare cu tema pivot din *Poema Română* de G. Enescu

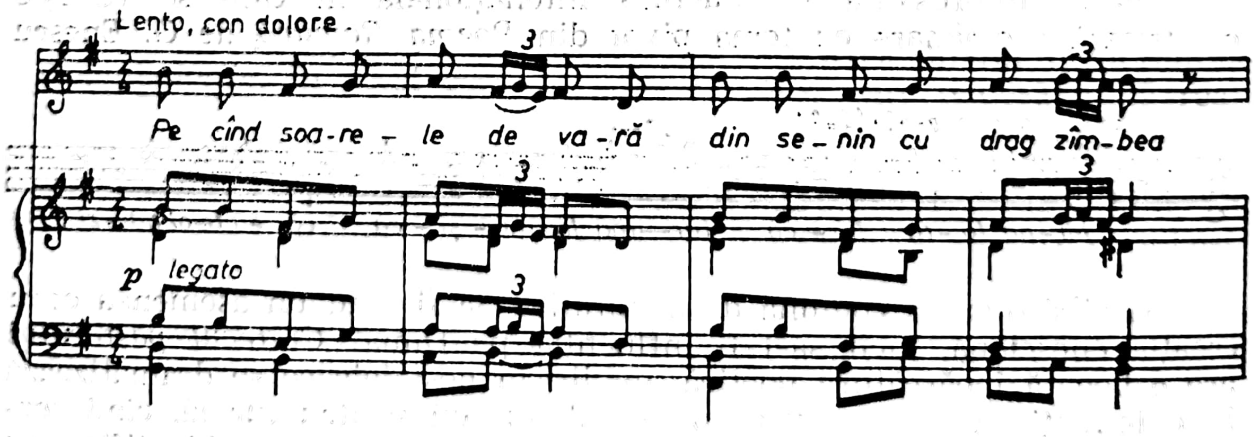


Să aibă o sursă comună de inspirație? Să fi avut un asemenea ecou creația enesciană, încît să-l fi influențat pe Dima? *Cîntecul păstorului* are o bogată încărcătură poetică, un lirism nostalgic ce se dramatizează în culminație, cînd se invocă pericolul lupului pentru turmă, cînd secvențe armonice încărcate, de rezonanță wagneriană, se identifică cu ușurință. Ca structură, cîntecul e monotematic, evoluînd într-o dispunere tristrofică-variațională, parcurgînd traseul tonal *fa minor — La bemol major — Si bemol major — fa*. Păcat că se interpretează așa de

rar. Acest cîntec este, în felul său, o creaţie de generoasă factură romantică, realizat cu o tehnică de maestru.

Adevăratul chip, cu valenţe tipice pentru liedul lui G. Dima e ilustrat de creaţiile cu sensuri dramatice, în care eroul suferă, se zbuciumă, are deziluzii, visurile sînt înşelate, eforturile — zadarnice, elanul e umbrit de fiorul morţii. Îl identificăm în această tematică pe zbuciumatul erou romantic, al cărui suflet chinuit nu va afla nici o clipă de răgaz, speranţele fiindu-i înăbuşite în amare lacrimi şi deziluzii... Versurile acestor lieduri aparţin poeţilor germani: Th. Körner — *Biată inimă-nşelată,* Peter Cornelius — *Trădare,* din ciclul *Trompeter von Säckingen,* R. Prutz — *Hotărîre,* Din această categorie face parte şi cîntecul *Pe cînd soarele de vară,* pe versuri de M. Pompiliu.

O formă ternară are şi cîntecul *Hotărîre,* contrastul între secţiuni e foarte puternic, obţinut în planul armonic, acordurile largi, arpegiate sînt prezente în secţiunile laterale, susţinînd linia vocală (în rubato), ce avansează sobru, redînd hotărîrea eroului de a nu-şi dezvălui sentimentul de iubire. Partea mediană e agitată, acordurile în optimi creează o trepidaţie ce coincide cu zbuciumul sufletesc. Contrastul e subliniat şi de planul tonal — *la minor — La bemol major — la minor,* încheiat însă în tonuri majore. O tentă recitativică şi o structură monopartită e comună cîntecului *Trădare,* avînd în partea pianului o susţinere bogată în sonorităţi, armonia fiind încărcată cu note melodice, cu acorduri de nonă, cu pasaje modulante, cromatice. Scriitura pianistică e variată, aflată într-o permanentă mişcare şi în *Biată inimă-nşelată,* cu motive melodice ce se interpun pentru a comenta, a aprofunda sensurile paradigmei iubirii înşelate. G. Dima e un maestru al tensiunii, al trasării frazelor generoase, ce se îndreaptă spre culminaţii, subliniate prin conducerea planului armonic. Uneori, mijloacele cu care susţine o imagine sînt foarte lapidare, bunăoară în cîntecul *Pe cînd soarele de vară,* unde există o formulă tematică ce va fi ax variaţional, într-o desfăşurare de tip giusto.

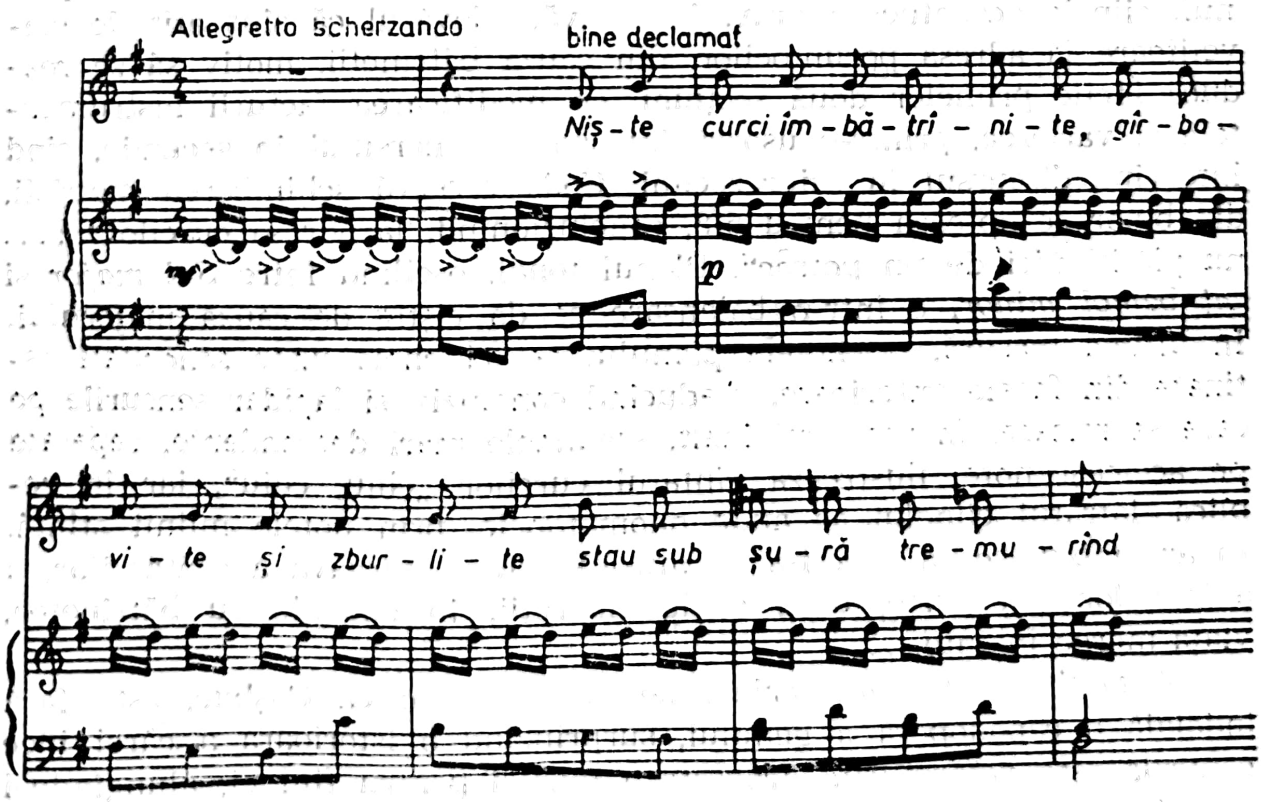


Aceste lieduri redau atmosfera lirico-dramatică întîlnită şi în creaţiile anterioare, ceea ce ne determină să reactualizăm ideile criticului german Hans von Basedow, care, în *Kritischer Anzeiger* (nr. 13, 27 martie 1889), remarcase individualitatea sa „românească, deşi cultura

lui e germană... El a învățat mult și știe să aplice bine ceea ce a învățat, creînd din sine însuși, însă aproape întotdeauna în cadrul caracteristic al românescului"[3]

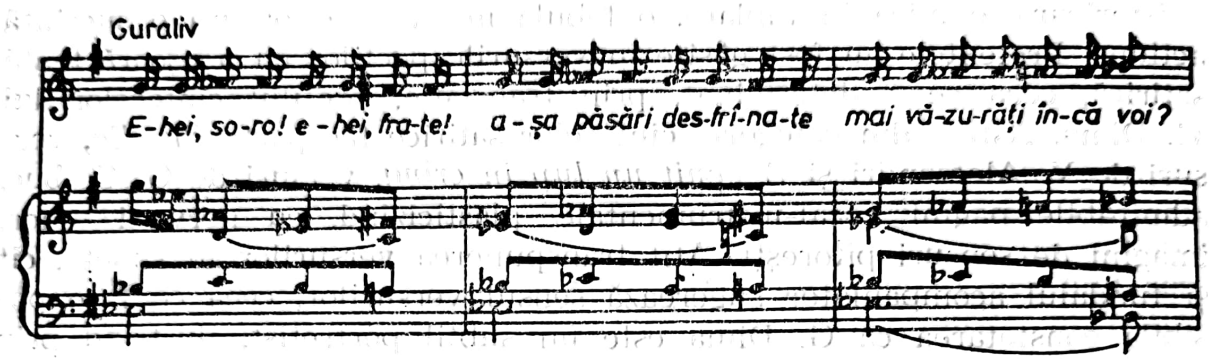
George Dima stăpînește cu siguranță formele complexe ale muzicii vocale. A dovedit-o în nenumărate rînduri, ceea ce poate însemna că simțea tentația unor noi modelări, căutînd pretexte capabile să le declanșeze. Or, acestea puteau fi impulsionate de versuri ce presupuneau o istorioară, o mică întîmplare, o fabulă în care se contura o succintă acțiune. Pretextele au fost găsite în versurile poeților cu o ușoară tentă satirică, ceea ce a determinat, prin translație, profilul cîntecelor lui G. Dima. Astfel, din categoria cîntecelor satirice fac parte *Curcile*, versuri de V. Alecsandri și *A venit un lup în cring*, versuri de G. Coșbuc, admirabile pagini vocal-instrumentale, plasticizînd, cu nerv și umor, imagini de sensuri pitorești. Atît transpunerea versurilor în sunete, cît și fundalul acompaniator sugerează sensul versurilor, ceea ce face posibilă constatarea că G. Dima este un subtil portretist, ilustrînd prin sunete corespondentul cuvintelor.

În *Curcile*, partea vocală este redată nuanțat, în ipostaze melodice diferențiate, în măsura de 2/4. Mai întîi este o melodie „bine declamată", în valori constante de optimi, desenînd curcile „gîrbovite și zburlite" ce priveau cu pizmă porumbeii care se iubeau.



[3] Bănuț, A. P. *George Dima*. Supliment *Muzica*, nr. 9—12, 1955, p. 17.

Instrumentul redă, în valori de șaisprezecimi, inflexiuni de secundă, terță, cvartă, cvintă, sextă descendentă, cu funcție ostinato, invidia, ura, supărarea. Urmează comentarea de către curci a ceea ce li se pare desfrîul porumbeilor, realizat magistral, prin accelerarea declamației, șaisprezecimile sînt în partida vocală, unde apare indicația „guraliv", într-o melopee cu mers de secundă mică și mers armonic paralel, pe o pedală de *mi bemol*



Curcile sînt revoltate de comportarea porumbeilor. Culminația scenei e subliniată „cu emfază", prin transformarea duratelor ritmice. Apar din nou valorile de optimi ce se rostesc pe intervale treptate, ca să se oprească, prin terță mare, cvartă perfectă, pe o cvartă lidică, în măsura ce se schimbă, devenind 3/4. În replică, la unison cu pianul, cîinele accentuează grav, în octavă, adevărul că sînt atît de clevetitoare la adresa porumbeilor, din cauza bătrîneții, motiv să se readucă ideile primelor două secțiuni, cu modificarea facturii instrumentale și varierea, printr-o ușoară inversare a mersului în secunde, cînd intervine discursul în șaiprezecimi. Coda rezervă schimbarea metricii, din binar se optează pentru 6/8, concluzionînd, la adresa curcilor: „... nu plătiți nici de un potroc". Planul tonal, oscilînd între *Sol major* și *mi bemol minor*, e într-o balansare ce dă cîștig de cauză majorului. În ultima măsură, pe notele pianului se dă cheia unor sonorități ostinate din fazele anterioare, readucînd concluziv și lapidar sensurile pe care se mizase. În registrul înalt, secundele mari descendente, repetate pe aceleași note, ilustrează cîntatul curcilor „chiu, chiu", iar în replică, lătratul cîinelui se aude onomatopeic, prin notele mîinii stîngi. În ansamblu, scena descrisă în muzică este o gîlceavă a orătăniilor, a animalelor din curte, dînd cîștig tinereții, în opoziție cu bătrînețea, viața merge înainte ...

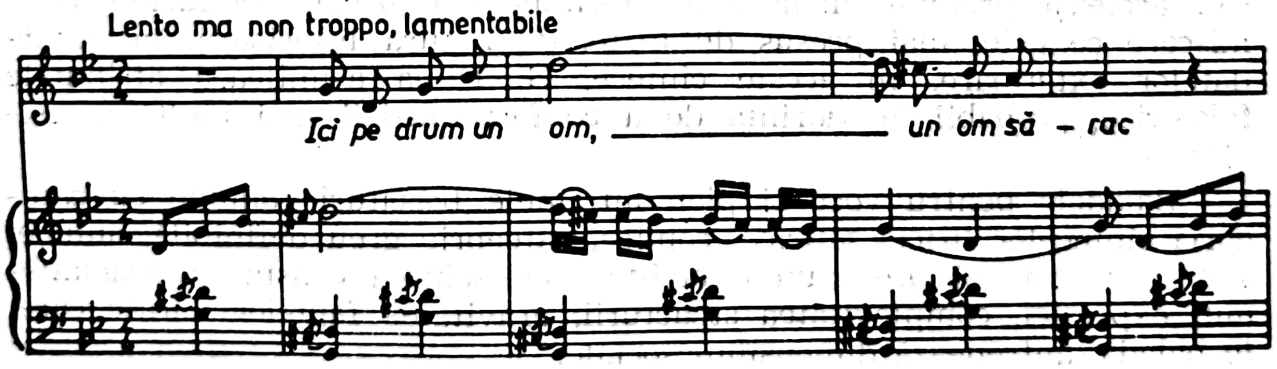
A venit un lup din crîng, pe versurile lui G. Coșbuc, este fără îndoială o capodoperă a genului, surprinzînd o istorioară a cărei idee centrală este nețărmurita dragoste a mamei pentru fiul ei, alungîndu-i pe cei care se opresc la poartă spre a-i lua băiatul. Vin pe rînd, lupul, un om sărac și un negustor, legitimînd apelarea la aceleași elemente

tematice, ceea ce ar favoriza o structură constructivă strofică, dar lucrurile nu evoluează întocmai așa. Cele trei imagini, lupul, omul sărac și negustorul, au comun căutarea copiilor care plîng, nu se poartă bine și nu sînt iubiți de mama lor, și sînt prezentate într-o formă ternară complexă, identice fiind chipul lupului și al negustorului, contrastîndu-le omul sărac. Schema se prezintă astfel:

A		B		C	A	B	C	A		B	
si bemol minor		Mi bemol major		sol minor	Si bemol major		Fa major	si bemol minor		Mi bemol major	

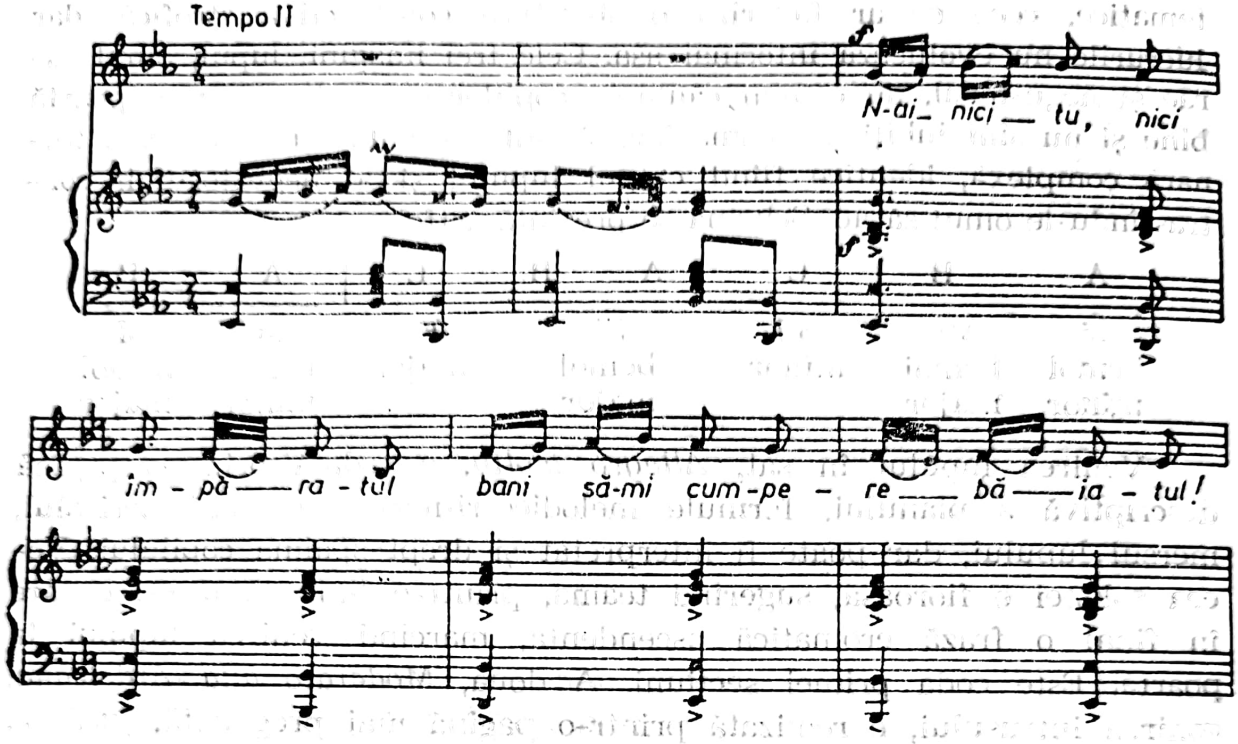
Venirea lupului în sat, *Allegro molto,* e redată printr-o pagină descriptivă a pianului, formule melodico-ritmice sugerează pericolul, mersul lupului, dar poate fi interpretat și drept spaima copilului. Vocea solistei e fioroasă, sugerînd teama, printr-o linie sinuoasă, ce are în final o frază cromatică ascendentă, marcînd venirea lupului la poartă. Este coda primei secțiuni. A doua, *Moderato alla Ardeleana,* gonirea intrusului, e realizată printr-o pagină mai pregnantă, jucăușă, avînd la bază o *Ardeleană,* în măsură binară, ce însoțește cuvintele *„Hai la maica să te joace".*

Omul sărac e înfățișat printr-o melopee ce imită, și prin acompaniamentul de cvinte intonate cu pian, cimpoiul, avînd o cantilenă melismatică ce arcuiește o cvintă în care se impune secunda mărită.



Portretul e pitoresc și bine realizat. Se încheie prima sau începe a doua secțiune cu reluarea frazei vocale cromatice „Și-a venit la noi la poartă . . .". Ceea ce urmează, *Moderato,* alungarea neavenitului, este o sublimare a jocului, a *Ardelenei,* încheindu-se la instrument prin reluarea formulei melodice cu rezonanțe folclorice. Secțiunea a treia coincide reprizei, pe alt text; negustorul are același chip muzical ca și lupul, cea mai mare plasticitate avînd jocul *Ardeleana,* marcînd refuzul mamei de a-și vinde copilul.

Scanned with OKEN Scanner



În acest cîntec, muzicianul psiholog care a fost G. Dima își demonstrează înalta clasă, arătînd că partida vocală nu e neapărat mai importantă, prin dezvăluirea sensurilor versurilor, pianului încredințîndu-i-se funcții nu numai descriptive, dar și dramatice. El creează trăirile ce se derulează dinamic, într-o manieră, am fi tentați să spunem, cinematografică. Aceleași idei muzicale revin sub alte pretexte sau aceleași pretexte apar altfel formulate muzical, conducînd la o mișcare ce este, mai presus de toate, de natură interioară, în pofida datelor exterioare. În aceste cîntece, G. Dima asimilează atributele folclorice, probabil, în dorința de a conferi muzicii mai multă accesibilitate.

Baladele pentru voce și pian au unele trăsături comune cu categoria cîntecelor lirice, satirice, comice, categorie greu definibilă, anume, sînt dezvoltate și presupun o acțiune. Deosebirea constă în dramatismul expresiei, complexitatea structurii, gravitatea faptelor narate care, în baladă, antrenează dimensiuni sociale.

Balada *Ștefan Vodă și Codru* (1910), versuri de V. Alecsandri, îi oferă lui G. Dima o temă de mult îndrăgită, evocarea figurii eroice a domnitorului Moldovei, pe care, cu peste un sfert de veac în urmă, o glorificase în balada vocal-simfonică *Mama lui Ștefan cel Mare*. De data aceasta, proporțiile sînt reduse, dar intensitatea trăirilor și patosul eroic sînt redate cu aceeași forță artistică. Faptele surprinse în baladă sînt narate de solist, avînd rolul povestitorului, servindu-se de prezumtivul dialog dintre Codru și Ștefan. Văzîndu-l pe Ștefan abătut, curgîndu-i lacrimile pe obraz, plîngîndu-și ostașii căzuți în luptă, Codru îl îmbărbătează, oferindu-se să-și transforme brazii falnici în

oșteni voinici, pentru ca să scape moșia „... de păgîni și de urgie". Acestea sînt redate în ceea ce ar putea fi considerat ca prima parte, avînd două secțiuni distincte. Prima, solemnă, *Maestoso,* în *Mi bemol major,* cu largi acorduri eroice care susțin cantilene scurte și grave, de rezonanță eroică. Reluarea, în *do minor,* comportă o dramatizare. Tonalitatea se menține și în secțiunea următoare, mai energică, pe formule legănate, printr-o melodie fluentă, expresivă, ce înscrie o acumulare de voință și putere, încheiate cu un acord de septimă micșorată, secundată de încuviințarea lui Ștefan, doritor să-și reîntregească oștirea.

Partea mediană e în măsura de 6/8, avînd o desfășurare accelerată, sugerînd venirea Codrului, pasaje năvalnice în șaisprezecimi în partida pianului, modulante. Momentul înfățișează transformarea copacilor în ostași și încolonarea lor în fața lui Ștefan. Culminația e salutul „Să trăiești, Măria ta", o frază scurtă, și chemarea la luptă, redată prin structuri viguroase și unison. Prezența în partida vocală a mersului arpegiat poate constitui un factor de sudură intonațională a întregii balade. Concluzia, partea a treia, e o repriză restrînsă, construită pe cele două elemente tematice, încheindu-se concis, sobru. În această parte se povestește întoarcerea lui Ștefan pe cîmpul de bătaie cu oștirea refăcută, ceea ce înseamnă dezastru pentru inamici. Apare clară forma baladei: *A (ab)* B *A (ab)* sau *AB* C *AB.*

Balada *Groza* (1901), tot pe versuri de V. Alecsandri, este mai amplă și mai complexă. Ca și precedenta, se înscrie, sub raport stilistic, în zona romantismului, cu formule și procedee caracteristice. Pe o pedală a tonalității *si minor,* se acumulează note și acorduri dramatice, acorduri de septimă, creînd o atmosferă întunecată. Într-adevăr, vocea solistă povestește că Groza zace mort, „galbîn", fără ca cineva să plîngă după el. Fraza întîi e melodioasă, diatonică, fraza ce urmează capătă un profil mai sinuos, cromatizările accentuînd ambianța. În voce se profilează un motiv ondulat ce va avea un rol cinetic în întreaga lucrare, pe care-l vom numi motivul jeluitor, *B.* Secțiunea a treia *(C)* e agitată, pe fundalul pianului, prefigurînd motivul jeluitor, ce brodează melodia vocală ce vorbește de reacțiile poporului care-l privea cu mirare. Factura se schimbă, notele arpegiate și țesătura încărcată cedează unor acorduri cromatice în valori ritmice largi, ca apoi să se reia chipul anterior și mai agitat, ceea ce înseamnă o secțiune ternară, motivul jeluitor, întrebător se interpune acum în voce: „El să fie Groza?..." și revine în fiecare măsură, ca spre finalul secțiunii să se dezarticuleze, păstrînd, prin ornamente, trăsăturile caracteristice.

Motivul tînguitor, tipic pentru ilustrarea suferinței la creatorii romantici, apare în octavă și în secțiunea următoare, care readuce în voce materialul muzical, exact cu înfățișarea primară.

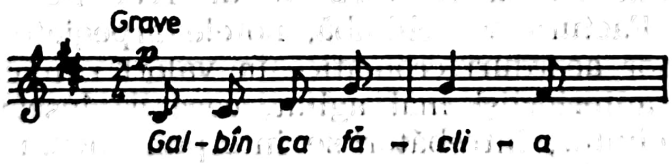
Se arată apoi că, din mulțime, un moșneag se apropie de căpătîiul lui Groza și începe să-l plîngă. Adresîndu-se asistenței, moșneagul relatează că, într-o iarnă, arzîndu-i bordeiul, s-a aflat cu familia pe drumuri. Printr-o declamație întretăiată se descrie starea de suferință și

Scanned with OKEN Scanner

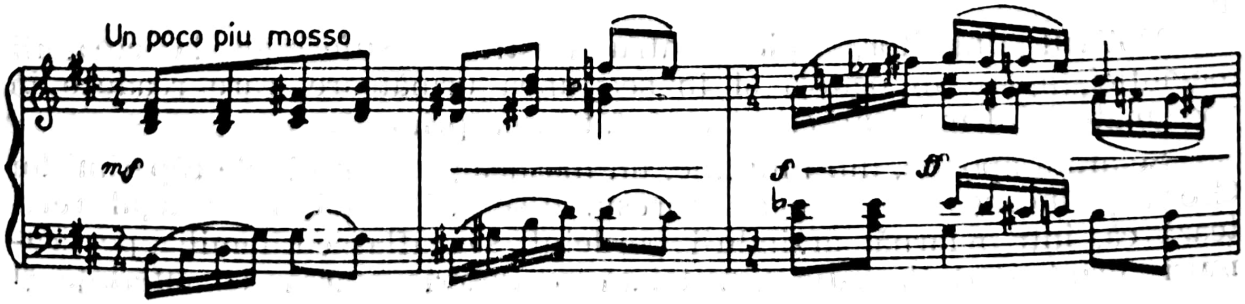
nevoie în care se afla familia sa, linia vocală desfășurîndu-se pe acordurile, evident, mai dezvoltate, ale introducerii. O examinare atentă oferă surpriza identificării în acordurile, aparent dezarticulate, ale motivului conducător. Povestirea capătă un nou curs cînd moșneagul arată că a fost salvat de Groza, care apăruse pe un cal alb. Muzical, e o secțiune tranzitivă, o pulsație de optimi chemată să pregătească o reformulare îndepărtată a ceea ce am considerat motivul jeluitor, și aducerea ultimei secțiuni. Și aici, acest motiv e autoritar căci, apare, din cînd în cînd, în partea instrumentală, în timp ce vocea derulează un recitativ pe acorduri succinte de optimi, marcînd accentele măsurii. Groza l-a salvat, oferindu-i banii cu care și-a cumpărat haine și casă, fapt pentru care îi pomenește numele cu venerație. Această atitudine impresionează poporul care, jeluitor, cere Domnului „să ierte păcatele sale". Muzical, revin acordurile încărcate, cromatizate, reinstaurînd ambianța glacială a introducerii, conducînd spre finalul în care motivul jeluirii răsună biruitor.

Astfel, sensul expresiei pornește de la o nebulozitate dureroasă, identificabilă în indiferența poporului pentru cel mort, pentru Groza, pentru a ajunge, prin cunoașterea faptei sale mărinimoase, la proslăvirea lui; lumea îl plînge, pentru că a fost om bun. De la un profil tematic închegat, se înaintează treptat, prin transfigurări, expunîndu-l, reluîndu-l cu o anumită insistență, pentru ca apoi, în secțiunile finale, să răsune pregnant, în ipostaze cantabile, luminoase. Jalea se metamorfozează în iertare, în venerație și binecuvîntare.

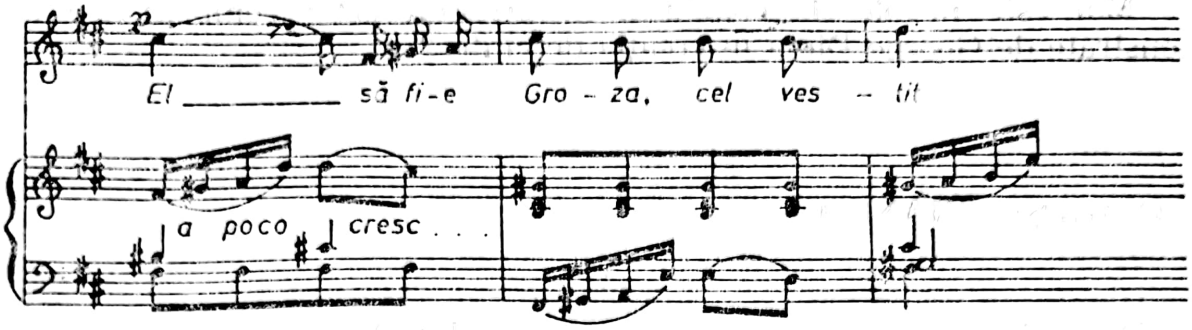
Dramaturgia lui G. Dima în lieduri, în balade este magistral proiectată, ceea ce poate fi concludent și din complexa formă realizată în *Groza*, care are un evident caracter variațional, fiind axată, în întregime, pe motivul denumit, poate impropriu, jeluitor. Forța catalizatoare a întregii balade constă și se degajează din acest motiv, afirmînd o concepție simfonică prin natura ei, deoarece se impune printr-un riguros travaliu ce conferă temei noi și noi sensuri. Iată cele mai caracteristice înfățișări ale sale. După introducere, solistul o prezintă în acest chip de bază:



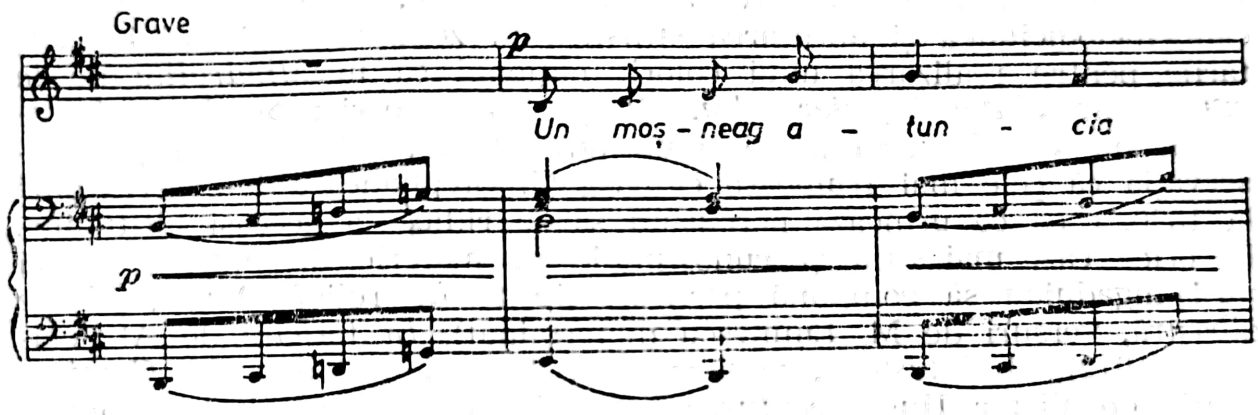
Ipostaze dramatizatoare din partida pianului:



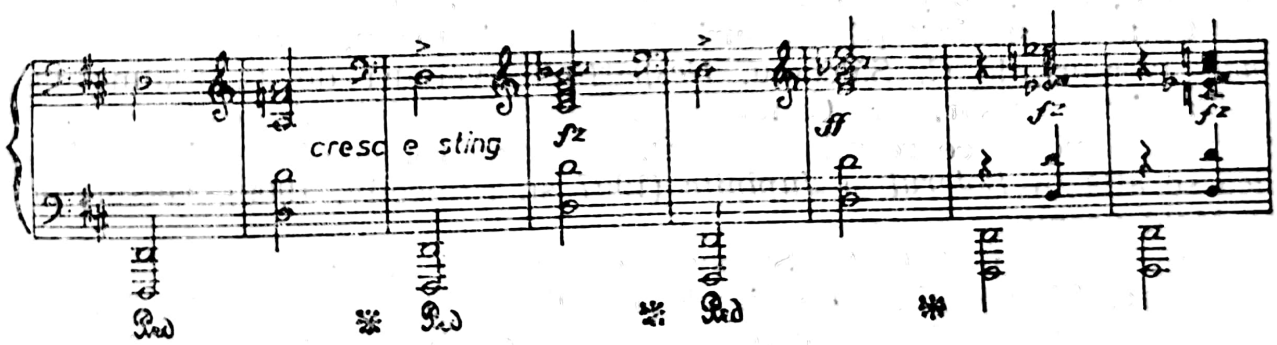
Apare sub o nouă înfățișare, în partida vocală, dar se menține și în cea instrumentală.



Foarte pregnant revine pentru a portretiza moșneagul, în octave la pian, și apoi acorduri, cu valori ritmice mai largi. Apoi în voce:



Se regăsesc contururile sale și în acest fundal armonic:



Iat-o sub chipul unei imitații:

Evident, se pot depista și înfățișări mai deghizate ale acestei embleme tematice, dar credem că exemplele date sînt suficiente pentru a susține tehnica travaliului din această baladă de tip variațional, în

care s-ar putea diferenția, după introducere și expunere, șase (chiar șapte) momente.

Mai este nevoie de concluzia în privința artei componistice demonstrate de George Dima în creația de cîntec?

GEORGE ȘTEPHĂNESCU

După liedurile compuse pe versurile lui M. Eminescu, cu care colaborase nemijlocit, și alte cîteva, inspirate de V. Alecsandri, G. Ștephănescu, deși absorbit de idealul său, Opera Română, va mai compune, păstrînd datele tehnice anterioare. Adică, pregnanța liniei vocale, melodicitatea și ancorarea stilistică în zona romantismului. Căutările pentru realizarea unui colorit național ca în *Mîndruliță de la munte* sau *Cîntecul fluierașului,* din partitura feeriei *Sînziana și Pepelea,* nu vor fi reeditate. Într-un anumit fel, este îndreptățită observația că cele mai frumoase cîntece, G. Ștephănescu le-a scris pînă la 1890, ceea ce urmează nereușind să se ridice la aceeași altitudine. În orice caz, măiestria și cunoștințele în materie de muzică vocală nu-i îngăduiau să compună partituri lipsite de relief. Astfel, *Floare albastră,* versuri de M. Eminescu (neterminat), *În fericire* de Al. Vlahuță (1912), *Amintește-ți,* versuri de Alfred de Musset și *Captiva,* poezie de Victor Hugo, conturează imagini clare, cu subtile nuanțări ale bogatelor trăiri care se dezvăluie. Rezonanțe sociale apar în *Visul sclavului, de V. Longfellow,* în traducerea lui Vasile Conta.

Cîntecul străinătății, versuri de G. Creţeanu, *Amico, gîndurile mele,* versuri de C. Sălcianu, *Despărțirea,* versuri de B. Plătineanu, *Ochii care,* versuri de Candiano prezintă imagini pitorești, cu puternice elemente ce reamintesc atribute tipice romanței. O viziune idilică se află în *Boierul* și *Jupînița* (1907 și, respectiv, 1909), versuri de C. Moldoveanu.

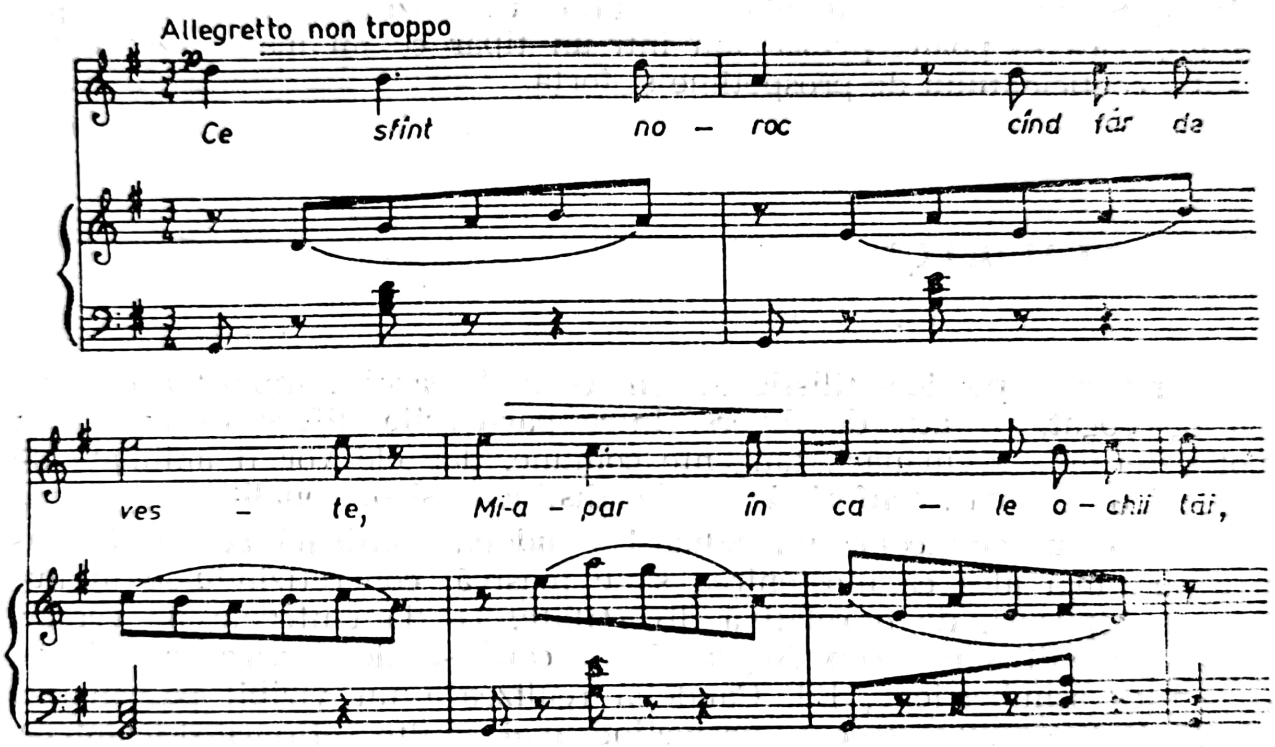
În jurul lui 1910, G. Ștephănescu are un reviriment în materie de cîntec, fiind cîștigat de rimele lui Traian Demetrescu. Fără a se constitui într-un ciclu, cîntecele acestea cultivă sentimentul iubirii: *Mărturisiri, Amintiri, Pămîntul, Elenței* și *Ce sfînt noroc.*

Depărtarea de iubită și amintirea ei fac, în *Elenței,* ca eroul tăcut să trăiască clipele de altădată; un cîntec de factură introspectivă, axat în întregime pe fraze recitativice în voce, avînd în compagnionul instrumental un suport ce trasează angrenaje mai închegate melodic, fără însă a contura linii pregnante. Muzica este de atmosferă, descrie stări psihologice prin acumularea frazelor articulate într-o structură intonațională ce evidențiază o terță mică.

Întîlnirea ochilor iubitei e prilej de fericire în *Ce sfînt noroc* (1910), înscris pe sentimentul iubirii neîmpărtășite, privirea nu se cuvine subordonată rațiunii care impune să nu arate, din cine știe

ce considerente, focul dragostei sale. După cum soarele nu se stinge niciodată, tot așa sublima frumusețe a ochilor iubitei ar trebui să strălucească mereu pentru tînărul amorezat . . .

Ca și celelalte cîntece datorate lui G. Ștephănescu, *Ce sfînt noroc* se recomandă prin conciziunea și profunzimea cu care e redată neînțelegerea iubirii, apelîndu-se la o muzică interiorizată, cu o introducere expansivă, ce va reveni, instaurînd repriza, deși forma e strofică: *A major — A minor — A major*. Și aici linia melodică se articulează printr-o desfășurare recitativică ce susține primatul cuvîntului în realizarea imaginii. Cu toate acestea, secvențarea motivului inițial, din partida vocală, vorbește de la sine despre rolul atribuit profilului tematic.



Aderînd la stilul romantic în aceste cîntece, mai corect, în cîntecele datorate unor poeți, spre deosebire de cîntecele pe versuri populare sau de inspirație populară, semnate de V. Alecsandri, înzestrate cu sonorități folclorice, G. Ștephănescu compune pagini elevate, redînd cu sensibilitate trăiri intense, căutînd cu ardoare să obțină încadrarea în principiile ce definesc romantismul muzical. Curios, în loc să reacționeze negativ față de modelele inhibatoare, spre a le evita, G. Ștephănescu, ca și mulți alți compozitori români, le caută insistent, deoarece numai în acest fel considerau că pot obține acreditare stilistică.

Lirica sa mai prezintă și alte cîntece, preconizînd o ambianță plăcută, pe alocuri comună: *La ea*, versuri de Gheorghe din Moldova, *Melodie*, versuri de A. Samian, *Floarea dorului* . . .

Istoria muzicii ilustrează diferit atitudinea compozitorilor față de anumite curente și personalități cu rol de lider. Este vorba de atitudinea celorlalți creatori, epigonică sau nu. În faza ascendentă a res-

Scanned with OKEN Scanner

pectivului curent se caută ralieri, preluările nu sînt incriminate dacă au un coeficient de creativitate, de individualizare. În faza declinului, personalităţilor le repugnă procedeele cunoscute, cei care persistă în a le etala sînt fie compozitori minori, lipsiţi de ambiţie, fie compozitori situaţi în afara curentului, a clocotului, care nu receptează la timp sensul traiectoriei acelei direcţii şi continuă să-i fie fideli, deşi, în acest fel, devin anacronici. Pentru compozitorii noştri, care se menţin în cadrul stilului romantic, chiar fără elementele folclorice, pare valabilă plasarea în afara „clocotului", atemporalitatea lor stilistică nefiind un indiciu al lipsei de fantezie, ci apanajul poziţiei îndepărtate de centru, undele ajungînd cu mare întîrziere. Prin aceasta nu trebuie să se înţeleagă că am discredita valoarea cîntecelor lui Dima, Ştephănescu, Caudella şi a altor compozitori, ci numai explicităm, dacă se poate, persistenţa într-un tipar ce nu mai prezenta garanţia coeficientului de prospeţime şi forţă.

EDUARD CAUDELLA

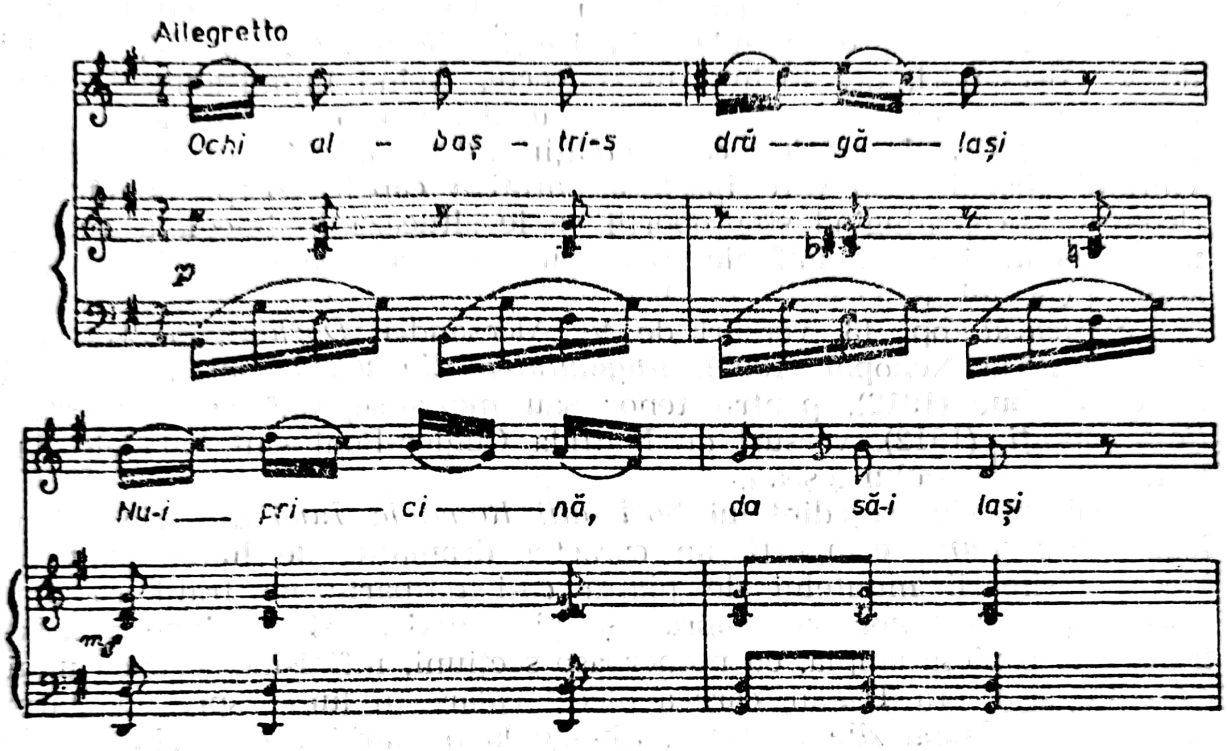
Universul poetico-stilistic al cîntecelor fiecărui compozitor este pe cît de bogat, pe atît de divers. Între partiturile diferiţilor autori se pot determina asemănări, tangenţe comune, dar ele vor fi anihilate de deosebirile ce apar, conferind pieselor distincţie şi personalitate.

Universul cîntecelor lui Eduard Caudella confirmă adevărul spus mai sus, mai ales că moştenirea sa e masivă, concretizîndu-se în numeroase opusuri, de o relativă diversitate. De la cîntecele pe versuri de N. Valenti sau Iacob Negruzzi, în care se descifrează ramificaţii romantice schubertiene, Ed. Caudella realizează un vizibil pas înainte la sfîrşitul veacului trecut, proiectînd mai multe tipuri de cîntece: cîntec de factură populară, cîntec propriu-zis, romanţă şi baladă.

Cîntecul de factură populară nu este sinonim cu prelucrarea, deoarece nu se apelează la un model in extenso. Mai curînd este vorba de stilizare, cînd procesul componistic antrenează diferite elemente tematice pe care le reformulează în conformitate cu chipul versurilor. Modelul acestui tip poate fi *Ochii albaştri-s drăgălaşi*, op. 41 nr. 3, versuri de Anna Conta-Kernbach, *Hora frunzelor*, op. 45, nr. 1, versuri de Mihai Codreanu (1905), *Intre păsări*, op. 56, nr. 2 şi chiar *Pajul Cupidon*, op. 56 nr. 1, ambele avînd versuri de M. Eminescu. Capodopera genului, *Ochii albaştri-s drăgălaşi*, cea mai cunoscută creaţie a compozitorului ieşean, vehiculează ideea statorniciei, punîndu-i alături de ochii de alte culori. Cei verzi sînt într-adevăr foarte vii, dar inima persoanei care-i are e pustie, ceea ce înseamnă că sînt preferabili cei mai bătrînei, evident, cei albaştri. Ochii căprui sînt blînzi, dar „de dragoste flămînzi". Cît priveşte ochii negri, ei sînt „prea focoşi, niciodată credincioşi". Aceste patru ipostaze au favorizat o con-

Scanned with OKEN Scanner

structie de tipul *A B C A*, cu un plan tonal bine găsit *Sol-re-Si bemol-Sol*. Caracterul muzicii e glumeț, antrenant, povățuitor, rezultînd dintr-o melodie de joc, pregnantă, existentă în voce, avînd un acompaniament de susținere armonică ce, în plus, leagă frazele prin broderii melodice anticipative sau concluzive. Caracterul popular al ideii principale (A) este:



Uneori, acurateţea stilului românesc lasă de dorit în partiturile lui Ed. Caudella, determinat de infuzia elementelor alogene, alături de cele cu profil răspicat. Constatarea este valabilă pentru *Pajul Cupidon* și chiar *Între păsări*, deși prezența secundei mărite, în cel din urmă, dă cîștig de cauză inflexiunilor românești. În plus, în acest cîntec, în partida pianului, se vehiculează crîmpeie de larg suflu melodic, ceea ce face ca susținerea instrumentală să capete relief.

Cîntecul cu caracteristice romantice este prezent în *Lacul albastru*, versuri de Vasile Alecsandri (1908), *Une larme sur le tombeau d'Alfred de Musset*, op. 62, nr. 3, versuri de Paul Verlaine, *Ochii*, versuri de A. Conta-Kernbach (1915), *Zădarnic*, op. 69, nr. 3, versuri de O. Goga, *Atît de fragedă*, op. 70, nr. 3, versuri de M. Eminescu, *Norocul meu*, versuri de G. Georgescu-Theologu (1920). O tentă folclorică are *Ciobănaș cu doruri multe*, versuri de Anna Tschaikovsky-Ionescu, pentru sopran, tenor și pian.

Romanța, gen foarte răspîndit, cu o mare deschidere spre sentimentalismul nostalgic, spre amintiri duioase și iubirea neînțeleasă, este cultivată de Eduard Caudella în piesele ce valorifică creația poetică a lui G. Georgescu-Theologu. *Fior de toamnă, Floarea amintirii, Aubade, Zări de noapte, Post-scriptum — o lacrimă pe un colț de album, Departe de umbre, În albastru, Raze de primăvară, Trecutului* . . .

Aici se găsesc cele mai comune formule melodice, înlănțuiri armonice și clișee pianistice, într-o expresie inspirată, plîngăreață, îndreptată spre timpuri apuse.

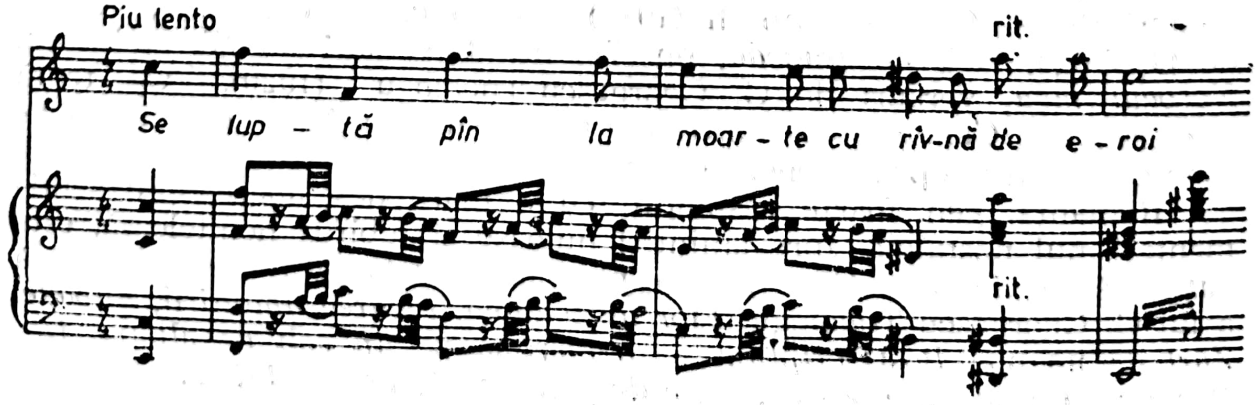
Eduard Caudella este cel mai prodigios autor de balade în această etapă, dar genul fusese mai înainte abordat de G. Dima. Balada, așa cum se înfățișează în viziunea lui Ed. Caudella, este o lucrare de mari proporții, narînd o întîmplare, o legendă cu conținut patriotic, inspirată, de regulă, din istorie. *Sergentul,* op. 43, versuri de V. Alecsandri, des inclusă în concerte. Avînd întotdeauna la bază o poezie desfășurată, descriind evenimente, exultînd sentimentul datoriei, dragostea de patrie, aceste creații sînt, în adevăratul sens al cuvîntului „balade", în care ipostaza narativă capătă complementări lirico-dramatice, atingînd și proporții ce le situează în imediata vecinătate a genului vocal-simfonic. Deosebirea de acestea poate fi, uneori, absența corului . . .

Sergentul, op. 43, versuri de V. Alecsandri, *Dochia,* op. 47, versuri de Riria Xenopol (1905), *Rugămintea din urmă,* op. 58, versuri de G. Coșbuc (1912), pentru tenor sau mezzo-soprană și orchestră, *Peste munți,* (1912), versuri de Matilda Cugler-Poni sînt baladele datorate compozitorului ieșean.

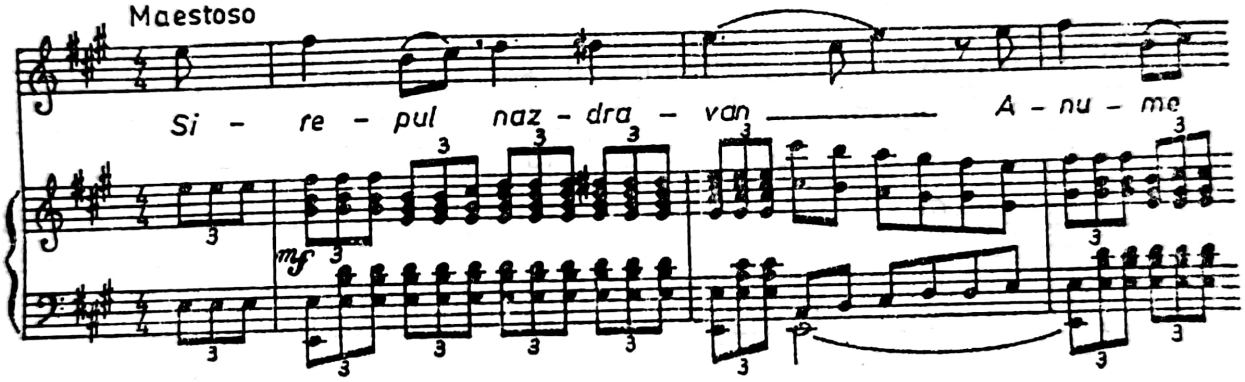
Dedicată vicepreședintelui *Societății România Jună* din Viena, balada *Peste munți* comportă un caracter dramatic, de luptă, axat pe ideea sfărîmării muntelui de piatră ce-i desparte pe frații români. *Dochia,* pentru tenor sau sopran și pian (există și versiune orchestrală) este o piesă amplă, cu numeroase secțiuni, înfățișînd legenda unui mare împărat, era Traian, care a plecat călare în lume, spre un „țărm de el visat". După zile de mers, ajunge la o margine de pădure unde vede lanuri bogate și chipul unei fete „. . . mîndră între toate". Era Dochia, aleasa inimii conducătorului dacilor.

Plăcîndu-i Dochia, îi spune să se urce alături de el în șa, pentru a merge la Roma. Deodată se aud tropote de cal și, în fața străinului apare viteazul Decebal. Se încinge o grea luptă între ei, unul trebuind să fie răpus. Norocul a stat de partea curajosului roman . . . Și astfel, Decebal căzuse la „Popasul lui Traian . . .".

Compozitorul a scris o muzică de factură romantico-eroică, cu momente descriptive, încărcate de dramatism, ca în acest exemplu ce vorbește de lupta lui Decebal și Traian.



Cum acțiunea înaintează mereu, fără a favoriza reveniri, compozitorul a recurs la o construcție deschisă, în care apar elemente tematice noi. Se întîlnesc și secțiuni ce emit asociații sonore cu ceea ce se auzise, dar transfigurările sînt suficient de puternice pentru a nu îngădui reprize. Ca și în opera *Petru Rareș*, Eduard Caudella concepe o muzică eterogenă, cu ecouri din pagini celebre, favorizînd asociații în direcția operei franceze, a dramelor wagneriene din epoca Dresdei, și chiar a italienilor de la mijlocul secolului, presărînd cu mare zgîrcenie formule cu iz popular românesc, structuri tetracordale cu treapta a IV-a ridicată, îngînări de scări ce aduc a cîntec pastoral, gamă majoră sau minoră cu treapta a VI-a coborîtă. De asemenea, majoră cu treapta a doua coborîtă. Încărcătura muzicală e bogată, oferind o alternare a momentelor recitativice, diatonice ori cromatice, melodice, în desfășurări cursive, cu reliefări cantabile de strălucire, nu prea originale însă, susținute de acorduri în pulsații ritmice, de efect. Așa este cantilena finală, apoteotică, în care se remarcă formula cadențială de terță mică, vehiculată destul de mult și anterior:



Cum balada *Dochia* este concepută în secțiuni fără contraste de mare relief, se creează senzația că însuși tematismul este palid, fără pregnanță. Oricum, balada aceasta rămîne o pagină interesantă, în pofida eclectismului ei, oferind planuri melodice expansive, de mare audiență[4].

IACOB MUREȘIANU

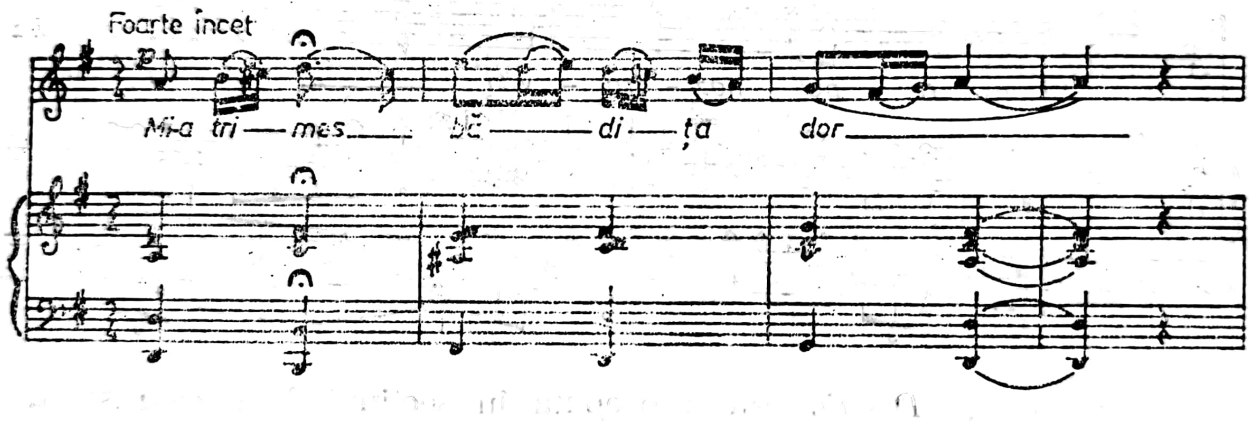
Cele peste 30 de cîntece compuse de Iacob Mureșianu reprezintă o contribuție importantă, mai ales că a declanșat o orientare urmată de discipolii săi. Este adevărat, scrie lieduri în anii de studiu la Leipzig, *Ce a fost a fost*, versuri de I. Nenițescu, fiind chiar premiat de

[4] Tomescu, Vasile. *Musica Daco-Romană, I.* București, Edit. Muzicală, 1982, p. 679.

către Conservator, și apoi, în anii afirmării, ceea ce face ca acest gen să aparțină anilor anteriori lui 1898.

Inevitabil, prin formarea sa la Leipzig, a compus mai multe lieduri pe versuri în germană, de Carmen Sylva, în număr de șase, sub genericul *Ein bescheidene Wunsch.* Cu toate acestea, simțim nevoia să subliniem linia pe care a trasat-o în cîntece de factură folclorică, deci pe versuri populare, precum *Murguleţul, Ciobanul din Ardeal, Eu mă duc, codrul rămîne, Sus e dealul la păduri, De la poarta badii-n sus, Mi-a trimes bădița dor,* al căror parfum este îmbălsămat cu aromele vieții țărănești, deschizînd perspectivele pe care le va înscrie Tiberiu Brediceanu și G. Șorban . . .

Publicate în *Muşa română,* cîntecele sale s-au bucurat de o mare răspîndire și, nu e de mirare, ele vehiculau melodii „de acasă", investite cu valențele muzicii savante. Doina *Mi-a trimes bădița dor* poate fi un etalon al manierei în care I. Mureșianu prelucrează cîntecul popular. Linia melodică e generoasă, cu melisme și opriri neașteptate, cu contrastul caracteristic major-minor, cu treapta a IV-a mobilă:



De la poarta badii-n sus (1906) este o doină de dragoste de pe Tîrnava Mică, strofică, bogat ornamentată, notată în 12/8, armonizată static, în mare parte pe acordul de tonică, *re minor.* Izomorfismul acompaniamentului are calitatea de a evidenția linia melodică formată din patru fraze, două cîte două, repetîndu-se. Interesant apare aici modul minor cu treptele a IV-a și a VI-a oscilante.

O formă pe care o cultivă I. Mureșianu este duetul vocal cu acompaniament de pian. Era o modalitate de a stimula muzica de cameră. Din această categorie pot fi citate: *Ce-a fost a fost* și *Cum n-ar fi fost,* pentru sopran și tenor. În *Primăvara,* e solicitat un terțet vocal. Din cîntecele sale se mai cuvin reținute *Blăstămul, Scrînciobul* și *Două suflete.* Cu excepția prelucrărilor sau a cîntecelor ce datorează mult modelului popular, liedurile lui Mureșianu sînt adeseori tributare fie stilului romantic, fie romanței, aflată în mare vogă. Atributele acestor influențe vor compromite nota de originalitate, lăsînd impresia că a fost antrenat în clișee epigonice din dorința sinceră de a avea audiență.

MAURICIU COHEN-LINARIU

Și acest compozitor a scris majoritatea liedurilor în ultimul pătrar al veacului al XIX-lea, probabil ca reflex al mirajului exercitat asupra sa de genul teatral-muzical, concretizat în mai multe titluri. Transpunerea versurilor în muzică pare forma directă de a face inteligibile intențiile creatoare, găsind în poeziile lui Vasile Alecsandri un teren larg de manifestare. Stăpîn pe elementele care intrau în procesul creației de lied, Mauriciu Cohen-Linariu a realizat pagini lirice variate, ancorate în sferele romantismului, adjudecîndu-și trăirile arzătoare, afirmative, și nu încordările dramatice, descumpănirile sufletești. După prima colecție de cîntece apărută în 1879, *La lyre roumaine*, conținînd 12 melodii române pe versuri de V. Alecsandri, editată la Paris, compozitorul acumulează noi titluri pe care le grupează în volume. Astfel, cîntecele pe versurile bardului de la Mircești ajung la 19, fiind editate în traducere franțuzească. Cea mai edificatoare publicație, pentru creația de cîntece a lui M. Cohen-Linariu, în două serii, este *Melodii române* (f.a.) tipărită la Leipzig, în limbile română, franceză și germană[5], ce însumează 50 de piese[6]. Titlul colecției nu presupune valorificarea unor cîntece populare, deși nici nu exclude așa ceva. Mai mult, nu toate sînt cîntece în accepțiunea clasică a cuvîntului, unele avînd o tematică eroică. De asemenea, multe tratează subiecte neromânești, ceea ce înseamnă că genericul *Melodii române* trebuie interpretat în sens larg, ca provenind din România. Ulterior, compozitorul a retipărit multe din cîntece, chiar în serii a cîte 10 piese, intitulîndu-le doar melodii.

Este curioasă soarta compozitorului și a producțiilor lui. Cazul concret al lui M. Cohen-Linariu poate fi ilustrativ: după cum se știe, a intrat în conul întunecos al istoriei, nu se mai cîntă nimic din ceea ce a scris. Or, dacă ne referim la cîntece, este clar că unele nu me-

---

[5] Tipărirea în traducere a cîntecelor era o practică acreditată pe scară largă, G. Dima, în mod frecvent proceda în acest fel, pentru ca și interpreții și melomanii din străinătate să poată beneficia de frumusețea lor.

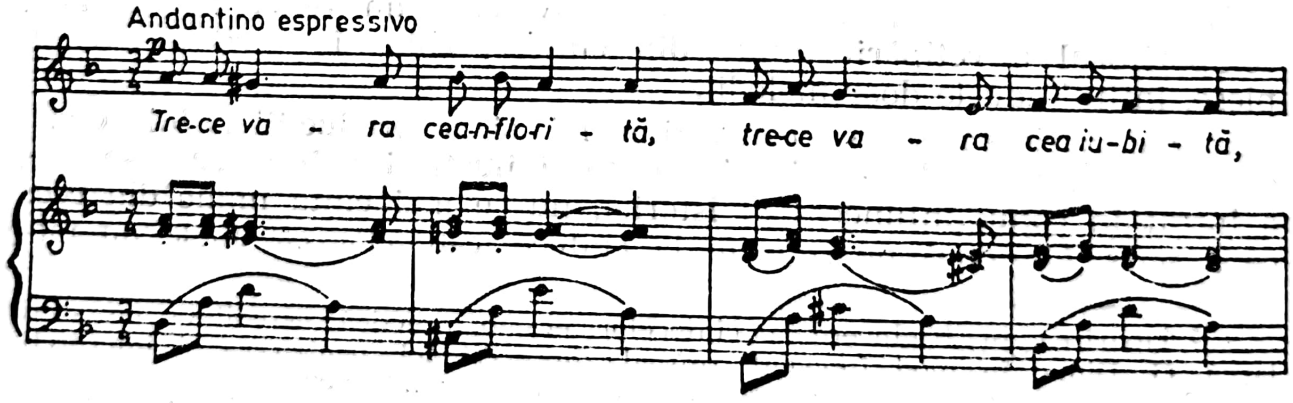
[6] Cuprinsul: *Melodii române*, Seria I. *Dorul de brazi*; 2. *Poetul murind*; 3. *Vezi, tu, vulture*; 4. *Adio*; 5. *Adevărul și minciuna*; 6. *Ochii tăi*; 7. *Soare de iarnă*; 8. *Cîntecul Margaretei*, 9. *Floarea oceanului*; 10. *Draga mea*; 11. *Frumoasă este vața!*: 12. *Cîntec spaniol*; 13. *Steagul*; 14. *Cîntecul lui Mihai*; 15. *Gondoletta*; 16. *Ilusiuni pierdute*; 17. *N-am trăit*; 18. *Prinde-mi-te-aș*; 19. *Sub desișul*; 20. *Să iubim*; 21. *Visuri ferice*; 22. *Aubade*, 23. *Turturele*; 24. *Doina iubirei*; 25. *Pescarul Bosforului*,

Seria a II-a. 26. *Stelele*; 27. *Mîndruliță de la munte*; 28. *Doină, doiniță*; 29. *Fata de la Candili*; 30.*Fatma*; 31. *Cîntecul caicgiului*; 32. *Dor de călătorie*; 33. *Frumoasa copiliță*; 34. *Balul florilor*; 35. *Hora primăverii*; 36. *Crinul*; 37. *Rodica*; 38. *Visuri*; 39. *Canțoneta napolitană*; 40. *Hora secerișului*; 41. *Toți îmi zic*; 42. *Femeie, ah, femeie!*; 43. *Eu sînt Ionel*; 44. *Dorul de mare*; 45. *Cîntec vechi*; 46. *Sfîrșitul iernii*; 47. *Din frageda-mi copilărie*; 48. *Doina*; 49. *Sania*; 50. *Băneasa*.

rită această soartă, avînd reale calităţi. Uneori se nasc paradoxuri, de ce un cîntec de cutare autor se menţine, cînd nu pare mai inspirat şi mai măiestrit decît un alt cîntec de un alt autor. În mod cert, bogata creaţie de lied a lui M. Cohen-Linariu conţine cîteva titluri de valoare, care justifică retuşarea atitudinii posterităţii. Afirmaţia e bazată pe realitatea operei sale, riguros concepută, impunînd prin fantezie şi măiestrie.

M. Cohen-Linariu aduce în cîntec o atmosferă meridională, ceva din spiritul şcolii franceze, anticipîndu-i într-un fel pe compozitorii generaţiei lui G. Enescu, sesizabilă prin felul mai degajat, mai neîncorsetat al facturii, extrem de mobilă şi de bogată în sonorităţi destul de nuanţate, tinzînd spre rafinamentul expresiei. La aceasta se adaugă şi coloritul românesc, multe din cîntecele sale au aderenţă la cîntecul popular, la atributele sale, bunăoară metrica de 6/8, frecvent întîlnită, avînd sau nu caracterul de horă. M. Cohen-Linariu cunoaşte muzica populară prin intermediul oraşului, al lăutarilor. Aceasta nu-l împiedică să observe genuri specifice satului, cum este doina, prezentă în mai multe cîntece. Introduce elemente folclorice în cele mai neaşteptate cîntece precum: *Turturele, Hora secerişului*, versuri de A. Macedonski, *Pescarul Bosforului*, unde coloritul oriental apare mai pronunţat, inclusiv în cadenţa tenorului. Este adevărat, rezonanţe orientale apar mereu în creaţia sa, astfel, în cîntecul *El r'aab*, pe versuri de V. Alecsandri[7].

Melodicitatea apare ca o trăsătură constantă a cîntecelor sale. În *Doina iubirii* se conturează absorbirea unor particularităţi intonaţionale specific folclorice.



Cu un limbaj armonic mobil, încărcat cu sonorităţi cromatice, adeseori modale, uneori cu surprinzătoare modulaţii, cîntecele lui M. Cohen-Linariu sînt interesante. Şi în ceea ce priveşte arhitectura, frazele, secţiunile prezintă arcuri pregnante, bine concepute. De regulă,

[7] M. Cohen-Linariu a compus pentru soli, cor şi orgă şi cîntece sefardice, *Morceaux religieux*, în 2 volume, tipărite la Paris (1910), cuprinzînd 6, al doilea 20 de melodii tradiţionale evreieşti pentru cultul de rit spaniol. În *Prefaţa* tomului secund arată că din copilărie cunoaşte aceste melodii cîntate de şazanul Abraham Iochia, venit de la Adrianopole la Bucureşti.

compozitorul realizează discursuri ample, ce necesită tipare complexe. În acest sens, am indica *Sub desișul cel de fagi*, care are structura următoare: *A B A C D C A* (codă), într-o permutare melodică ce apare în variate ipostaze, prin cromatizarea unor trepte. Uneori găsim însă și momente mai puțin fericite, fraze banale, formulări alambicate, cantilene plate, conducînd la ideea că stilul său e lipsit de omogenitate, concesiile făcute pe linia acurateței, prejudiciindu-i calitatea artistică.

THEODOR FUCHS

Compozitorul și pianistul Theodor Fuchs, originar din Sassin — Cehoslovacia, stabilit în România din copilărie, de vreme ce la 7 ani devine elev al Conservatorului din București, după ce își desăvîrșește studiile la Viena și un scurt stagiu la teatrele lirice din Loeben și Bruch, se consacră definitiv vieții muzicale din patria adoptivă. De la 20 de ani, deci din 1893, se afirmă insistent și în compoziție, liedul fiind unul din genurile preferate, deși nu singurul. Din 1894 devine cunoscut prin *Cîntece române și germane* pentru voce înaltă și pian, cuprinzînd 16 piese[8], etalînd gust și măiestrie.

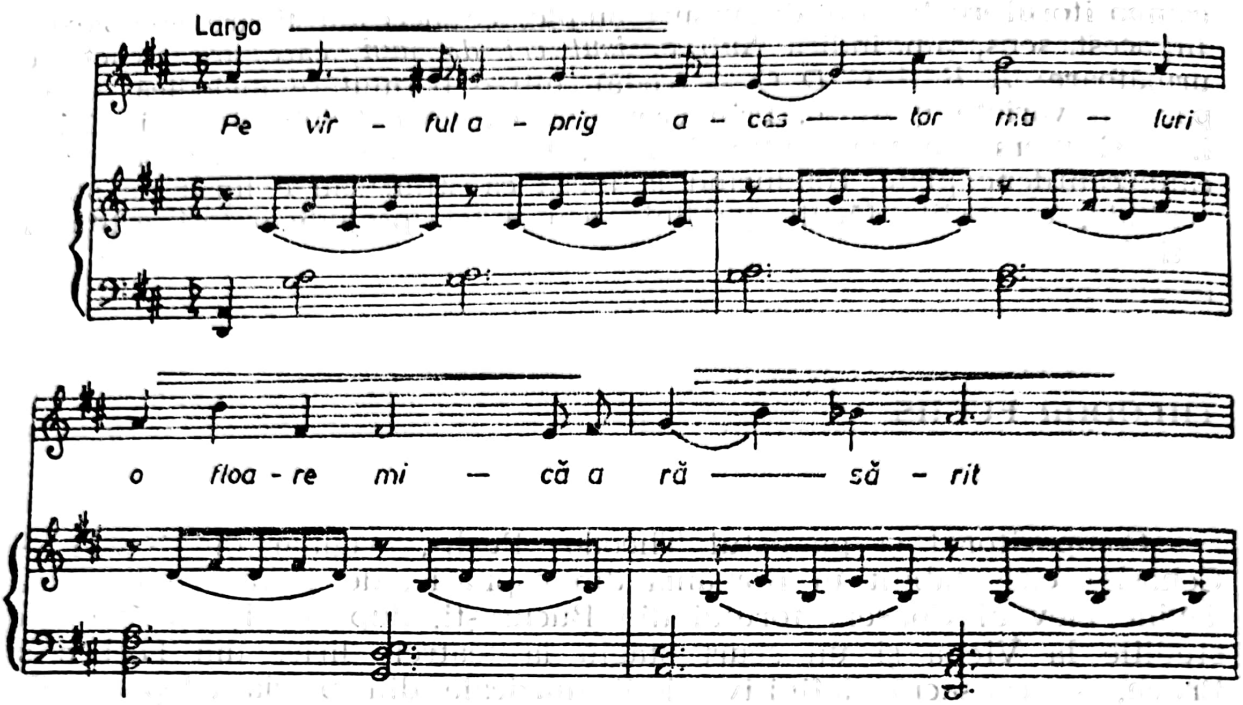
Pe versuri în limba germană compune alte *Lieduri*, autorul sau autorii nefiind indicați: *Tu, sfînta mea iubire*, *Mărturisire*, *Plăcere și suferință*, *Pierdut* și *Ochii mei*.

Poeziile lui V. Alecsandri continuă să-l atragă: *Cânțonetă italiană*, *Serenada*, *De-aș fi, iubito, o gingașă floare*, balada *Sergentul* și *Floarea oceanului*. În acest lied se găsesc atributele tipologice creației lui Th. Fuchs, anume necăutarea specificității, cadrul poetic cu valențe reflexive, pretîndu-se la un limbaj generalizat. Astfel, melodicitatea reliefată și cursivă va oferi fraze largi, cu meandre nesfîrșite, căutate în sonorități armonice complexe pentru acea vreme, desprinse din universul wagnerian, în care coborîșurile sau suișurile cromatice, mersul arpegiat, întîrzierile sînt frecvente, realizînd un discurs tensionat:

---

[8] Popescu, Mihai. *Repertoriul general al creației muzicale românești*, vol. 2. *Muzica de cameră*, București, Edit. Muzicală — 1981, p. 141. Cuprinde: *Atunci*, versuri I. Gorun; *Ghiociul*, versuri I. Gorun; *Ghiciți*, versuri C. Scrob; *Cînd privirea*, versuri C. Scrob; *Bate vîntu-n codru verde*, versuri M. Cugler-Poni; *Păsări cu aripi*, versuri M. Cugler-Poni; *Lasă-ți lumea ta uitată*, versuri M. Eminescu; *Cîntec de leagăn*, versuri Th. Fuchs; *Pescarul Bosforului*, versuri V. Alecsandri; *Cîntec de fericire*, versuri V. Alecsandri; *Floarea oceanului*, versuri V. Alecsandri; *Dulce înger*, versuri V. Alecsandri; *Wie traulich war das Fleckchen (Ce intim a fost locșorul)*, versuri Klaus Groth, *Die Lieder sind der heilige Fluss. (Cîntecele sînt fluviul sfînt)*; *Mein Wald (Codrul meu)*, și *Und es tagte der Tag (Și ziua trecea)* toate trei pe versuri C. Sylva.

Scanned with OKEN Scanner



Fin colorist, oferind structuri complexe, Th. Fuchs preconizează spații ample, în care contrastul joacă un rol important, plasat în secțiunea medie, cu o factură trepidantă, arcuirile melodice căpătînd nerv și avînt, în tonalitatea omonimă minoră. Acordînd pianului un mare rol în realizarea atmosferei poetice, compozitorul îi încredințează introduceri și intervenții soliste care relansează tema principală într-o asemenea dispunere, încît marchează culminații, momente de maximă expresie. În cîntecul *Floarea oceanului*, pianul îndeplinește și o funcție arhitecturală, deoarece readuce variat motivul inițial, conferind astfel întregului tangențe variaționale. Forma este:

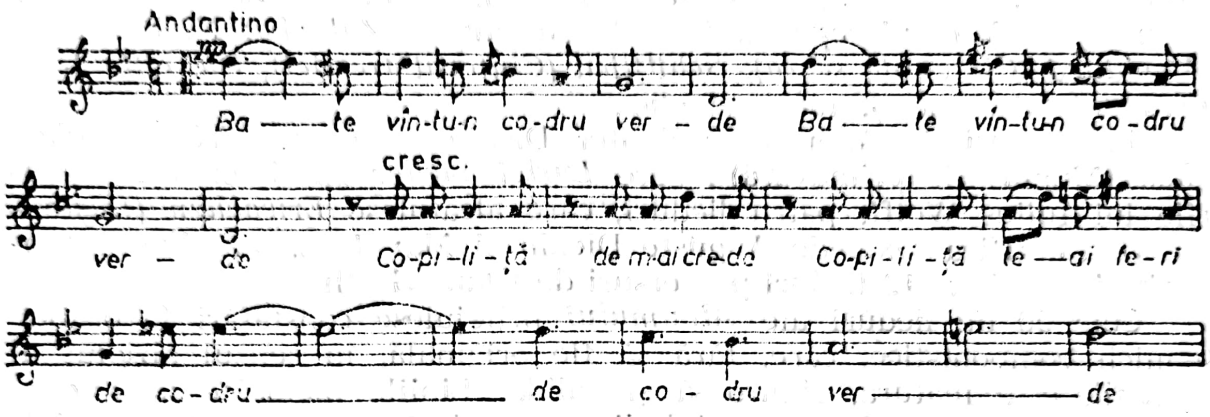
A	B	A
a a-dezv. (codă)	*b* a_v	*a a b*
8 8+4		
Re (modulant)	*re* (modulant)	*Re*

Ceea ce apare ca fiind latura forte a lui Th. Fuchs este factura instrumentală, variată și pianistică, precum și limbajul armonic complex, cu permanente trimiteri spre tonalități îndepărtate, într-o suplă dispunere cromatică, ce însă nu afectează pilonii de referință, marcați cu insistență.

M. Eminescu revine în lieduri prin: *Și dacă ramuri bat în geam* și *O, rămîi,* căruia i se conferă profil de doină. Să mai notăm liedurile publicate în revista *Arta muzicală* din ianuarie 1912: *Bate vîntu-n codru verde*, versuri de Matilda Cugler-Poni, *Amintire*, versuri de Dochia Avineanu.

Scanned with OKEN Scanner

Conceput în mișcări distincte, după alternanța doină și joc, *Bate vîntu-n codru verde* servește ideii că Th. Fuchs s-a apropiat de cîntecul popular înglobîndu-l în unele din paginile sale vocale. Desfășurată pe un fundal armonic static, cu acorduri de tonică și dominantă, cantilena emană un parfum baladesc, înscriind un mod minor cu treapta a IV-a urcată. De asemenea, elementele melodice cu cele recitative sînt înglobate în fizionomia cîntecului.



Apogeul creației sale pare să fie marcat de cele două *Lieder Album*, apărute în anul 1904 și, respectiv, 1905, însumînd fiecare cîte 25 de titluri, într-o largă paletă stilistică, ferm ancorată în zodia romantismului postwagnerian. Apelînd la versuri de limbă germană, Th. Fuchs transpune în muzică o gamă întreagă de trăiri, eroii săi fiind animați de nobile sentimente, de gingașe făpturi, confruntați cu o realitate neiertătoare. Natura și dragostea sînt sferele predilecte, în care compozitorul realizează o multitudine de nuanțe, într-o dozare ce pledează în favoarea unui artist sensibil ce redă cu o anumită obiectivitate imaginile asupra cărora se fixează. Resursele muzicale sînt bogate, îndeosebi cele armonice, facilitînd planuri complementare, nuanțări subtile și pregnante declanșări. Dispunînd de o fantezie disciplinată, supusă normelor studiate, Th. Fuchs nu-și permite nimic din ceea ce ar putea contraveni spiritului riguros. Aici se află explicația de ce varietatea muzicii sale este, în realitate, o încadrare voită în termenii stilistici romantici, care, fiind prea îndatorați marilor maeștri, riscă să înăbușe personalitatea celui care se mulțumește cu înrolarea în front. Cunoscînd talentul și calitățile de muzician ale lui Th. Fuchs, apare derutantă plasarea sa în cohorta epigonilor. Cazul său pare să confirme regula potrivit căreia cu cît este mai perfectă asimilarea măiestriei, cu atît este mai anihilată individualitatea creatoare.

Th. Fuchs a conceput cele 50 lieduri din *Album* (vol. 1—24, vol. 2—26) în cicluri, după versurile unui anumit poet. Se pot găsi și elemente de unitate în cadrul ciclului, evident o unitate nemuzicală. Astfel, cele 10 cîntece care alcătuiesc ciclul *Din liniștea mea* sînt încadrate la polii exteriori de titluri ce proiectează numele autoarei versurilor: *Carmen, Runen, Tantalus, Flatterhaft (Fluturînd), Zaghaft (Timidul), Willst-du den Himmel offen sehn (Vrei să vezi cerul deschis), Die Göttin*

(Maica Domnului), Mein Meister (Meșterul meu), Die Horen (Corul), Sylva. De remarcat caracterul divers al fiecărei piese, sonorităţile maiestuoase obţinute prin acorduri masive din *Carmen,* exuberanţa din *Fluturînd* și planurile dramatice din *Corul,* o partitură vocal-instrumentală cu dialoguri, în care ansamblul coral are intervenţii desfășurate. *Aus meiner Jugend (Din tinereţea mea)* grupează lieduri pe versuri de mai mulţi poeţi: Goethe: *Die Spröde (Zeiţa distantă), Die Bekeherte (Convertita), Gefunden (Găsit);* Vinzens Zusher — *Der schnelle Bach (Rîul repede);* F.a. Bodenstedt — *Zuleyka;* N. Leanu — *Abendlied (Cîntec de seară); Schilflied (Cîntecul trestiei), Die eitle Rose (Trandafirul mîndru),* autor neindicat.

Pe versuri de Auguste și Walter Dickin a compus *Frühlingsblütchen* (Muguri de primăvară)[9]; zece *Lurlei Lieder* își datorează versurile lui Iulius Wolff, patru lieduri, care alcătuiesc *Erwachen (Deșteptarea),* valorifică texte de Auguste Dickin și Max Fels, iar *Klänge (Sonorităţi)* cuprinde 12 lieduri pe versuri de Klaus Groth.

Cele 50 de lieduri ale *Albumului* prilejuiesc constatări favorabile tehnicii componistice, care, fără să fie originală, în sensul absolut al noţiunii, este matură, riguroasă și solidă. Liniile melodice apar construite în fraze ample, cu ondulaţii ce exprimă avîntul sau deznădejdea, cu foarte clare formule de acompaniament, extrem de variate ca factură și dispunere armonică, ce uneori devin cadre ostinato, cu contrast bine marcat între secţiunile clasicei forme de lied. Astfel, în *Es glänzt die Fluth (Strălucește rîul),* contrastul dintre primele două secţiuni antrenează totul, de la melodie, îndeosebi la factură și plan tonal, confruntînd tonalitatea *La bemol major* și, brusc, *Mi major.* Frecventă este măsura de 6/8, fără a comporta caracterul de horă. De asemenea, compozitorul știe cînd să recurgă la recitativ, nuanţat și laborios, și cînd la cantilenă.

De bună seamă se găsesc în această recoltă și aspecte mai puţin fericite. Adeseori, linia vocală este foarte sinuoasă, cu fraze prelungite, cu arabescuri cromatice interpuse, cu aglomerări ce afectează cursivitatea. Se mai reperează și glisări bruște, formule ritmice căutate ce, de asemenea, impietează asupra naturaleţii discursului. Cînd melodia e derivată dispunerilor armonice, ea nu mai are relief, impunîndu-se un caracter pasiv, static, ce trenează. Abuzînd de anumite procedee wagneriene, Th. Fuchs se lasă condus de frumuseţea lor, ceea ce, automat, se repercutează asupra acurateţei stilistice, afectînd-o iremediabil. Ponderea liedurilor cu reminiscenţe stilistice e covîrșitoare, iar cele orientate spre esenţe folclorice sau nu, dar mai personale, se află în totală minoritate.

Ca atare, moștenirea sa în acest domeniu, deși evidenţiază o remarcabilă măiestrie, mai ales în ceea ce privește aportul compartimentului instrumental, înzestrat cu fantezie, culoare și subtilităţi, este compromisă prin ponderea elementelor alogene, a stilului impersonal.

[9] Traducerea titlurilor a fost preluată după *Mihai Popescu,* op. cit.

PAUL RICHTER

Deși n-a compus prea multe lieduri în anii afirmării, totuși nu a trecut indiferent pe lîngă posibilitățile oferite de îmbinarea voce-pian, înscriindu-se în lungul șir al muzicienilor admiratori ai modelelor ilustrate de celebrii romantici. Astfel, stilul său e tributar, evidențiind însă un muzician serios, cu o bogată cultură și știință de carte.

Primele lieduri, *Der Asra*, *Die Kleine Stephanie (Mica Ștefania)* și *Unter die Eiche (Sub stejar)*, versuri de Guido Wächter, sînt naive, dar vădesc asimilarea formelor acreditate[10].

Singurele lieduri din această etapă, cu număr de opus 4, sînt *Frülingsahnen (Dor de primăvară)* text de G. Wächter, *Venetianisches Ständchen*, text de Martinus Meyer și *Gefangene Sänger (Cîntăreți captivi)*, text de Max von Schenkendorf. O excepție mai există — *In der Nacht* (În noapte), poezia de Iulius Biernbaum, terminat în 1902, dar inclus în ciclul de *10 lieduri*, op. 84, datat 1932. Tipic pentru creația lui P. Richter, acest lied are o melodică axată pe fraze simple, scurte, incisive, cantabile, grefate pe sunetele principale ale tonalității *mi minor*, într-o dansantă legănare lirică. Pianistica sa e convențională, susținînd o haină armonică destul de colorată datorită inflexiunilor modulatorii. De efect este reluarea temei în omonima majoră, avînd o desfășurare dramatizată, parcurgînd un traseu armonic ce antrenează relațiile — *Mi-Sol-Do-Mi bemol major — la minor* și *Mi major*.

Cu toate că nu evidențiază o mare respirație în cele cîteva lieduri, Paul Richter își înscrie numele în lunga listă a compozitorilor interesați de acest gen.

Și într-un alt ciclu, de mai tîrziu, avem în vedere op. 104, asamblate în 5 *Lieduri*, în 1935, au fost incluse două ce fuseseră compuse în 1909: *In verschwiegener Nacht (În tainica noapte)*, poezie de Anna Ritter și *Traumglück (Fericire de vis)*, poezia de Ina Seidel, ce se încadrează în plasma stilistică atît de caracteristică postromanticului învederat care a fost Paul Richter.

Condeiului său îi aparțin și o serie de cvartete pentru voci bărbătești, gen care cultivă o veche tradiție a „muzicii de familie" în Transilvania. Exista la Brașov cvartetul *Paulus* (1905), care solicita asemenea lucrări[11], și P. Richter nu rămîne indiferent, oferindu-le: *Die Taube (Porumbelul), Hilde, Zwiegespräch (Dialogul). Der Drach' (Zmeul)*, pentru cvartet vocal cu pian; cultivă stilul omofon, cu o melodică relevantă, cu inflexiuni folclorice, într-un caracter strofic. Aceste cvartete erau foarte gustate.

---

[10] Türk, H. P. *Paul Richter*, op. cit., p. 171.
[11] Türk, H. P. *Paul Richter*, op. cit., p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

IOAN SCARLATESCU — BALADA — POEM „MIHNEA ȘI BABA"

Compozitorul care timp de două decenii (1894—1914), adevărat, cu intermitențe, a studiat muzica la Conservatorul din București, Academia de muzică din Viena, Conservatorul din Paris și Academia de muzică din Leipzig, Ioan Scarlatescu, nume din ce în ce mai uitat, poate fi considerat, datorită numărului mare de lucrări, prin natura sa, un autor de lieduri, pledînd în acest sens circa 70 de titluri[12]. Admirator al compozitorilor romantici germani, Scarlatescu le preia întregul arsenal, folosindu-l nu întotdeauna personal. Eclectismul său este, comparativ cu cel întîlnit la Th. Fuchs, mai stîngaci, mai anchilozat, ca însăși fantezia ce pare rigidă și sărăcăcioasă. Asemenea aprecieri, plasate la începutul schițării liedului, pot fi premature, știind că spectrul creației este suficient de bogat pentru a găsi exemplare capabile să răstoarne unele afirmații.

În *Wonne der Wehmuth (Bucuria dorului),* versuri de Goethe (1899) și *Die Wasserfee (Nimfa apei),* versuri de H. Heine (1900), compozitorul prezintă un limbaj stufos, cu irizări temporare, în care vocii i se încredințează fraze declamatorice, linii melodice sinuoase, armonii încărcate, suprapuneri de planuri ce avantajează transpuneri muzicale ale stărilor tensionate, urmărind dialectica aspirațiilor spre fericire și împăcare sufletească.

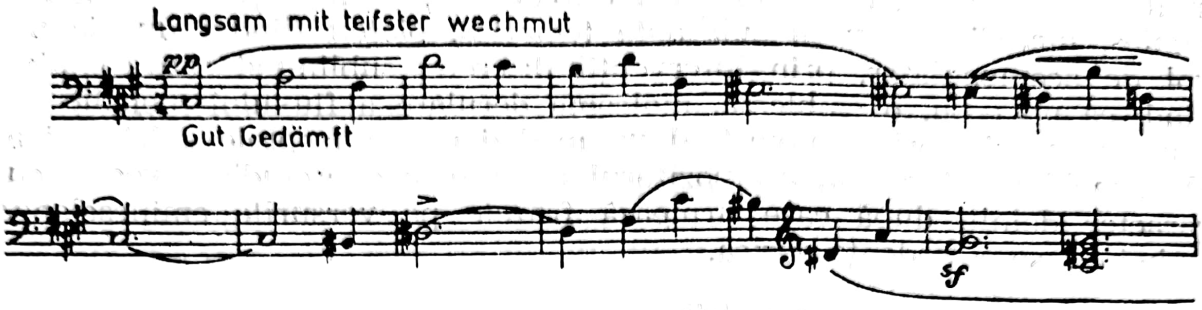
Cantabilitatea, prezentă mai ales în partida instrumentală, nu e o rara avis, deși nu are relief puternic, care să o impună imediat auzului. O găsim în *Warnung vor dem Rhein (Avertizare față de Rin),* versuri de Karl Simrock, ca și în *Mailied (Cîntec de mai),* versuri de H. Heine. De cele mai multe ori însă, liedurile germane păstrează o răceală ce pare apanajul unei aridități interioare. Nici măcar *Zigeunerlied (Cîntec de țigan),* versuri de W. Goethe, ori *Herbstgefühl (Sentiment de toamnă),* versuri de Karl Georg, nu conturează un fir melodic mai limpede, totul fiind amalgamat într-un discurs, poate dinamic ca ritmică, dar inexpresiv ca melodică.

Este foarte probabil ca I. Scarlatescu să fi receptat convulsiile limbajului postromantic, acțiunea dezarticulantă a noilor tendințe care cereau instaurarea altor parametri sonori. Cert, I. Scarlatescu nu a mers prea departe în sensul acestui flux, dovadă că-l acuza pe R. Strauss că în *Elektra* a împins prea departe gîndirea tonală și simfonismul, dar aceasta nu înseamnă că nu le-a receptat. Privind felul cum se organizează sunetele în *Der Mutter (Mama),* versuri de J. J. David, zigzagurile

[12] Se găsesc enumerate în *Anexa* monografiei *Ioan Scarlatescu* de Carmen Stoianov, București, Edit. Muzicală, 1976, p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

pe care le înscrie cantilena instrumentală, repetînd cu zgîrcenie unele note, am putea afirma că tehnica expresionistă, modernă nu-i era cu totul străină.



Evident, ulterior, această curbă tematică nu se menține. Mai constante, deși nu atît de pregnante, vor apărea în *Einsamkeit (Singurătate)*, versuri de Giso Tacchi.

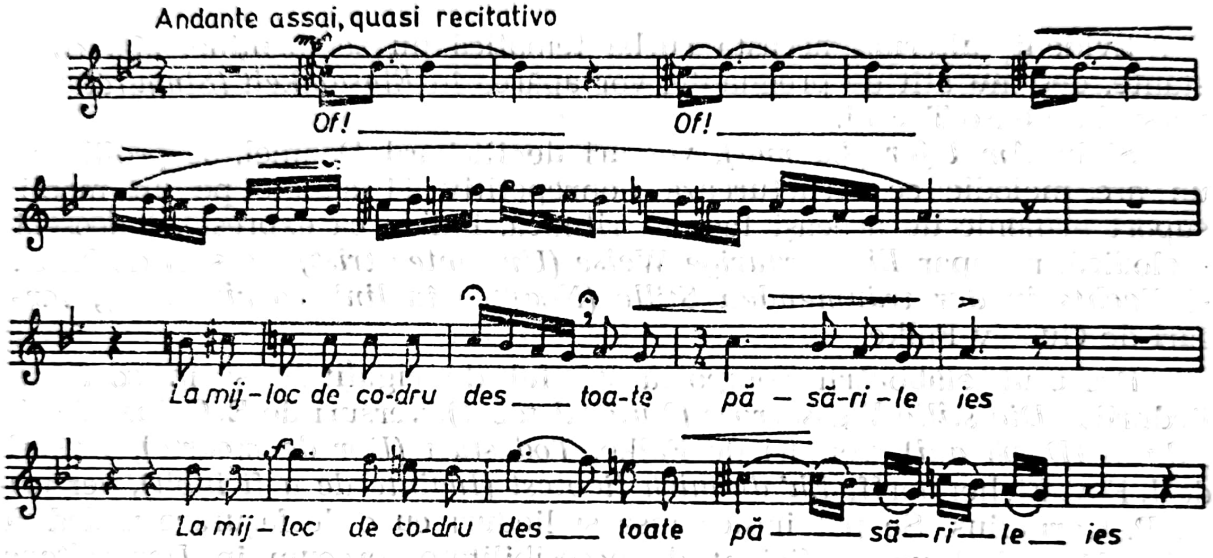
Și în *Am Ufer (La mal)*, versuri de Richard Dehmel, se profilează un arc melodic ce structurează nonrepetitiv 11 sunete pe un mobil suport armonic de aceeași factură ritmică. Palide ca expresie, îndeosebi melodică, ne apar *Eine traurige Weise (Un cîntec trist)*, versuri de N. N. și *Nachts in der träumenden Stille (Noaptea în liniștea visătoare)*, versuri de Gustav Falke.

Procesul elaborării comportă un fel de rigiditate și în coerența liedurilor *Die stille Wasserrose (Nufărul tăcut)*, versuri de E. Geibel, *Nach Jahren (După ani)*, versuri de Falke, *Todeslust (Dor de moarte)*, versuri de J. F. v. Eichendorff, *Eh' du mich liebtest (Înainte de a fi iubit)*, versuri de P. Cornelius. Se pot indica însă și lieduri cu o desfășurare melodică naturală, avînd un coeficient de accesibilitate, precum în *Der seltene Klang (Sunetul neobișnuit)*, versuri de Vogl, *Allen Kinderen in der Wiege (Tuturor copiilor din leagăn)*, versuri populare, *Der Tod (Moartea)*, versuri de Hölty, *Liebesfrühling (Primăvara iubirii)*, versuri de Rückert. Oricît de marcante ar fi calitățile unor lieduri, ancorarea în spațiul stilistic german nu era de natură să lase speranțe pentru afirmarea originalității. Să nu fim înțeleși în mod greșit. Nu atît faptul că I. Scarlatescu se înscrisese pe matca liedului german trebuie avut în vedere, îl anticipase Dima, iar mai tîrziu o va face și M. Jora, ca și alții, ci faptul că multe din liedurile sale nu erau făcute din esențe pure, nu erau înzestrate cu atributele muzicalității care să impună. Ele apar cam artificiale, confecționate, cu o prea mare doză de raționalitate, în dauna emoției sincere, cuceritoare.

În fapt, creația de lied a lui I. Scarlatescu nu arată în întregime astfel. Chiar primul cîntec, datînd din 1855, *Somnoroase păsărele*, tinde spre un cadru poetic adecvat sensibilității românești. Cînd, în 1902, concepe *La mijloc de codru des* pe versuri de M. Eminescu, recurge la o doină elogiată de *Gazeta Transilvaniei*[13] „... în mijlocul cîntecelor ger-

[13] *** *Concertul Scarlatescu*. În: *România muzicală*, XII, 15, 15 septembrie 1902, p. 117; Stoianov C. *Op. cit.*, p. 105.

mane a fost un deosebit punct de atracție, mai ales pentru publicul român, frumoasa doină“... I. Scarlatescu, acreditat de aceeași publicație ca unul dintre „compozitorii tineri de seamă“, ...pornește, în realizarea *Doinei*[14], de la un model folcloric pe care-l prelucrează ingenios, încredințînd vocii substanța tematică, pianul fiind redus la un rol de acompaniator, prin intervenții discrete, subliniind sau completînd, ca un ecou, o emblemă, molcoma derulare a fluxului melodic de alură improvizatorică, proiectînd un mod doric cu treptele a III-a și a IV-a mobile. Interesant, compozitorul recurge la o preludiere vocală cu caracter doinit, după care urmează frazele pe versurile eminesciene, încheindu-se pe cadența dorică.



Incontestabil, acest cîntec e o reușită a compozitorului. Elemente folclorice mai discrete, ca și versuri datorate unor poeți români vor fi mereu în creația sa de cîntece. De obicei, în opera multor compozitori se reperează o perioadă în care se scriu lieduri pe versuri de limbă germană, în genere plasată în partea inferioară a evoluției. La I. Scarlatescu nu poate fi vorba de așa ceva, existînd o continuă intersecție a liedurilor pe texte în limbile germană și română, e adevărat, numeric mult mai puține.

La miez de noapte, versuri de I. Rodenberg, e un lied miniatural, evocînd chipul iubitei care ziua predispune la cîntare, noaptea la visare. Cantilena prezentă în partea vocală e sobră, fără efuziuni lirice, pianului revenindu-i rolul de a strecura cîte o licărire tematică mai congruentă, dezlănțuindu-se spre finalul major *(si)*, deși, fără a sparge cadrul reținut, interiorizat. Și liedul *Cum pribeagul vede-n vise*, versuri de J. F. v. Eichendorff, emană o atmosferă tristă. Expresia muzicii lui I. Scarlatescu nu e luminoasă, tonurile apar redate în nuanțe întunecate, dramatismul, zbuciumul determinat de neșansă, de combinații vitrege, de înstrăinare,

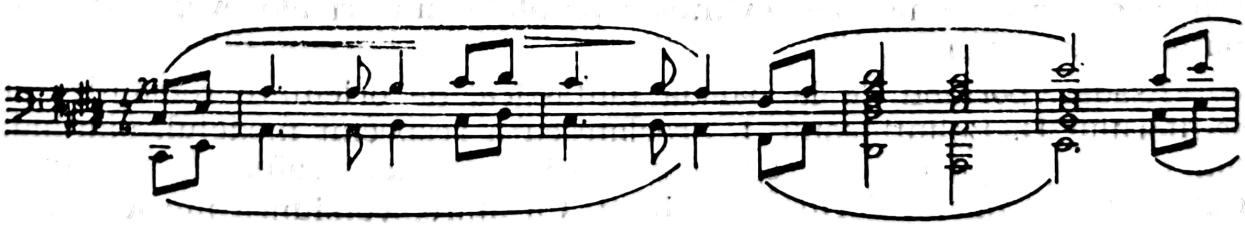
[14] Stoianov, C., în lucrarea citată, p. 102, consideră că motivul de bază al *Doinei* e luat din D. Vulpian, *Hore*, nr. 87, *Cojocea*.

ca în *Norocu-mi sta pe pragu-mi,* versuri de Carmen Sylva. Se găsesc însă și excepții, precum *Cînt de primăvară,* versuri de N. Lenau, în care, în contextul fiorului regenerator al primăverii, s-a aprins și sufletul. De remarcat factura pianistică ostinato, cu triolete de optimi, ce impune un freamăt continuu, declanșator de energii și speranțe. Forma e cuplet și refren, cu o amplă codă.

Un ostinato la pian, de data aceasta susținînd unduirile mișcării de horă bătrînească, se desfășoară în *Spune-mi, codrule,* versuri de Zaharia Bîrsan, o nouă ipostază a naturii înfrățite cu eroul ce nu-și găsește liniștea sufletească. Elementele folclorice sînt și aici vizibile, modul *sol minor* apare îmbogățit prin oscilațiile treptelor III, IV și chiar tonica e urcată (o singură dată). Sonoritățile sînt românești, dar, curios, asociațiile posibile cu modele certe sînt dezavantajate de felul personal în care I. Scarlatescu surprinde caracterul național, cu sinuozități ce se desprind din arhetipuri melodice familiare.

O destinsă ambianță lirică se revarsă din *El a venit spre mine,* versuri de M. Cugler-Poni. *Glas de clopote,* versuri de Zaharia Bîrsan, evocă dorul, chipul mamei imaginate pe „pragul casei întristate" ... Este realizată o expresie dramatică, foarte interiorizată, cu șerpuitoare înaintări armonice, avînd în dangătul de clopot, sugerat în registrul grav al pianului, un liant catalizator. Și aici se vede că lui I. Scarlatescu îi repugnă tiparele melodice pregnante, preferînd contururi recitativice, trasee cantabile aspre. Muzica sa se vrea accesibilă, nu caută să fie neapărat atractivă și încă la o singură privire. Fire curioasă, I. Scarlatescu compunea pentru sine, neurmărind popularitatea cu orice preț, după care alergau autorii de romanțe ...

I. Scarlatescu a abordat și formele complexe ale baladei în *Legenda Rinului,* versuri de E. Geibel și poema-basm *Mihnea și Baba,* versuri de D. Bolintineanu. În sfîrșit, în *Legenda Rinului* se enunță un motiv pregnant ce conduce la acorduri de rezonanță eroică, identificîndu-se cu ceea ce vocea va intona, în elementul tematic cu rol coagulant, revenind în cele mai semnificative momente.



De o formă ternară complexă, cu structuri tematice modificate în repriză, balada evocă rodul pămîntului prin care șerpuiește Rinul, vinurile și vitejia eroilor de altădată.

Una dintre cele mai importante creații ale lui I. Scarlatescu și a muzicii românești din prima decadă a secolului XX este balada-poem *Mihnea și Baba* (probabil 1909), ce are la bază „capodopera întregii li-

Scanned with OKEN Scanner

rici" a lui D. Bolintineanu, cum o calificase G. Călinescu[15]. În această baladă fantastică, lugubrul și demonicul își găsesc o impresionantă redare. Identificăm numeroase elemente care l-au atras pe compozitorul ce era inițiat în sonurile modernismului austriac și german, anume o profundă tensiune dramatică, misterele unei peșteri în care se adună „demoni și spaime", unde o babă leagă cutremurătoare vrăji. Mai mult, chipuri malefice își descarcă energiile, alergînd în cohorte amenințătoare, înlănțuindu-se într-un dans macabru infernal. Fantezia poetului incita muzicalitatea în găsirea unor corespondențe sonore care să plasticizeze efectele acustice ale versurilor cu ritmuri febrile, cu efecte bizare produse de redarea imprecațiilor babei și a zgomotelor produse de cavalcadele monștrilor telurici. Compozitorul a fost sedus de ceea ce G. Călinescu numea „... virtuozitatea onomatopeică, ușurința de a aduce laolaltă, fără a face versul silnic, cu folosirea chiar a cacofoniei, toate zgomotele cu putință, tropotul, fîșîitul, sforăitul, hohotul, bubuirea, într-o febră nebună, cu o orchestrație de tipul Berlioz, aproape genială"[16].

Prin prisma partiturii baladei-poem *Mihnea și Baba* se explică multe elemente stilistice întîlnite anterior, în diverse lieduri, conturîndu-se asimilarea tehnicilor folosite de promotorii expresionismului muzical, pentru care disonanța, diluarea tematismului, diminuarea forței centrului tonal, emanciparea cromatismului, efectele dramatice, stările întunecate și tensiunea în continuă suprasolicitare deveniseră atribute fundamentale. Ceea ce anterior bănuisem că e rodul amuzicalității, unde expresia provenea din cap și nu din inimă, pare să fie o modalitate proprie acestui compozitor, sincronizîndu-se cu unele tendințe ce înmuguriseră în spațiul muzicii europene.

Prin partitura *Mihnea și Baba*, I. Scarlatescu își adjudecă o serie de priorități în muzica românească ce vizează anumite procedee componistice: extinderea expresivității prin integrarea intervalelor mărite și micșorate în tematism (cvarta lidică), apelarea la melodicitatea de factură parlando, lărgirea cadrului armonic funcțional prin încorporarea pasageră a tiparelor totalului cromatic, folosirea pe scară largă a cromatismelor, solicitarea acordurilor paralele în înlănțuiri cromatice, promovarea efectelor armonice ale cvintelor paralele (uneori ale cvartelor) dispuse în succesiuni.

Așadar, pornind de la balada fantastică, de orientare romantică, a scriitorului D. Bolintineanu, I. Scarlatescu a respectat modelul, omițînd, din motive de conciziune, cîteva versuri și strofe, neafectînd cu nimic concepția sau planul derulării acțiunii. Ca atare, versiunea muzicală are caracterul unei balade pentru voce înaltă și pian, cu o amplă desfășurare, narînd evenimentele sumbre, după cum făcuse și poetul.

Într-o peșteră întunecoasă, unde o babă face vrăji, intră în miez de noapte Mihnea, care-i cere să-și facă datoria. Recunoscîndu-l, baba invocă unicul ei fiu intrat în oastea lui Mihnea, în care investise totul pen-

[15] Călinescu, G. *Istoria literaturii române*, p. 223.
[16] Idem, p. 224.

tru a-l face om, inclusiv sufletul, vîndut diavolului, reproșîndu-i moartea de care s-ar face vinovat. Neputînd să-l răzbune, deoarece fiul o conjurase în acest sens pe patul de moarte, Baba recurge la căi indirecte invocînd forțele demiurgice în acest sens, blestemîndu-l, ca Mihnea să nu aibă parte de nimic luminos și bun pe acest pămînt, să rămînă singur, îngropîndu-i pe toți cei dragi, să fie chinuit. Cum blestemul își face efectul, Mihnea încalecă pe cal și fuge, urmărit de cohorta duhurilor infernului. Totul se termină brusc cînd se ivesc zorile zilei... Nu am marcat, în relatarea factologică a baladei, aspectele demonice, coșmarul și imprecațiile care au o puternică expresie malefică, antrenînd lugubre imagini și stări tensionate ce conveneau compozitorului conectat la tendințele expresioniste muzicale aflate în plin proces de cristalizare și afirmare.

Evoluția narării nepermițînd reluări, compozitorul a recurs la o formă deschisă în care se pot sesiza nouă momente distribuite ternar. Primul — *Lento molto* —, prezintă peștera, cadrul sumbru. Al doilea — *Allegretto moderato* — evidențiază funcția acestui loc, căci „aici se fac misterele“... Al treilea — *Poco animato* — are un caracter mai dinamic, profilînd acțiunea, aici vine Mihnea și cere ca Baba să vrăjească. A doua mare secțiune — *Moderato* — este evocarea copilului Babei, pierdut, pentru care ar fi vinovat Mihnea. În aceeași mișcare e cooptat și momentul următor ce vorbește de răzbunarea tiranului, care nu poate fi realizată. Al treilea — *Alegretto quasi andantino* — sugerează îndreptarea tuturor morților din lume, a vîrcolacilor... spre Mihnea, venind în ajutorul Babei. Secțiunea a treia debutează cu blestemul Babei, o admirabilă pagină, *Andante quasi larghetto*. Următorul moment are două mișcări, *Allegro assai* și *Più allegro, con fuoco* și comportă spaima lui Mihnea la vederea cetelor iadului pregătindu-se să-l înfrunte. *Vivo* este cavalcada, fuga lui Mihnea, conducînd spre codă, *Adagio*, cînd zorile destramă ceea ce pare că fusese un vis de coșmar.

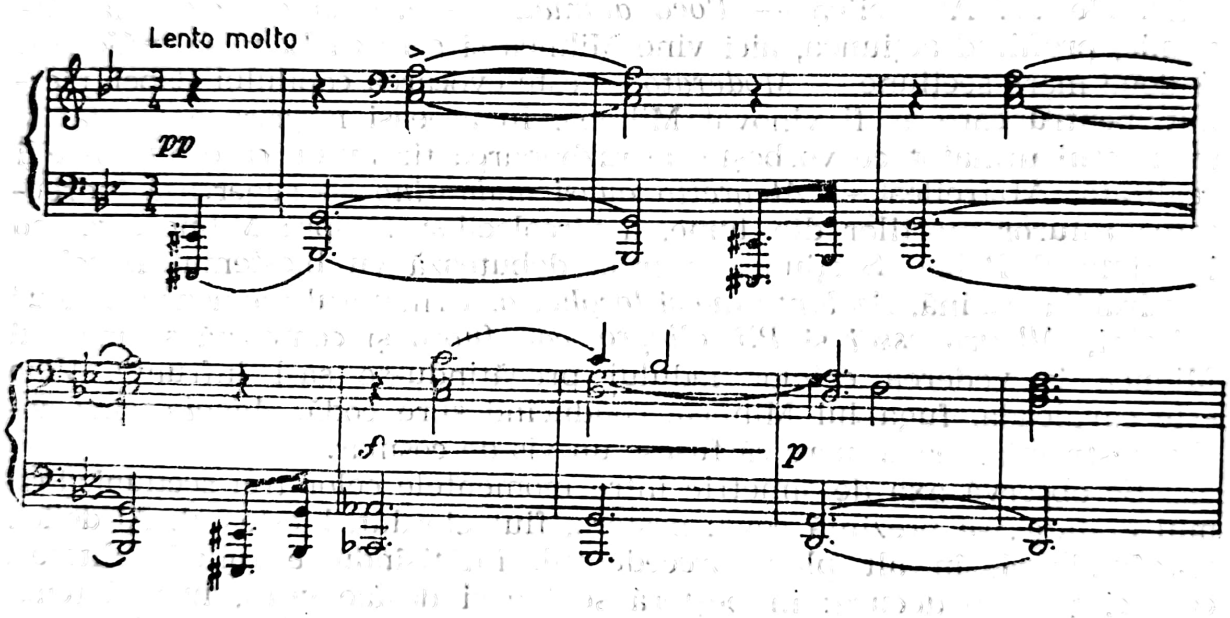
Se observă axa de simetrie între momentele celor trei secțiuni. Primul e static, se prezintă ceva: peștera, fiul pierdut, blestemul. Al doilea aprofundează, în alt plan, precedentul, înfățișîndu-se funcționalitatea, consecințele ce decurg: în peșteră se fac și desfac vrăji, lucruri tenebroase, băiatul pierdut implică sau nu răzbunarea și blestemul, secondate de făpturile ce-l amenință pe Mihnea, mai clar, spaima lui. Altfel spus, peștera declanșează vrăji, moartea băiatului, răzbunare, iar blestemul, un coșmar. Al treilea moment este de acțiune: apare Mihnea care cere Babei, pornită împotriva-i, să farmece; apar forțele telurice care-l amenință și fuga lui Mihnea sau cavalcada.

În proiecția desfășurării se conturează limpede etapele conflictului dramatic. Prima secțiune e expozitivă, peștera, Baba și Mihnea. Venirea acestuia declanșează conflictul, ura Babei. A doua, coincide cu dezvoltarea, deoarece motivează acțiunea dezlănțuirii furiilor Babei, moartea fiului ei. De fapt, poate avea și o altă interpretare, fiind tot o expoziție, acumulînd temeiuri pentru lansarea blestemului, deci, secțiunea a treia, care poate fi considerată și ca declanșare de conflict, dar și culminație. Adevărat, și fuga poate fi o culminație, iar ivirea zorilor — deznodămînt.

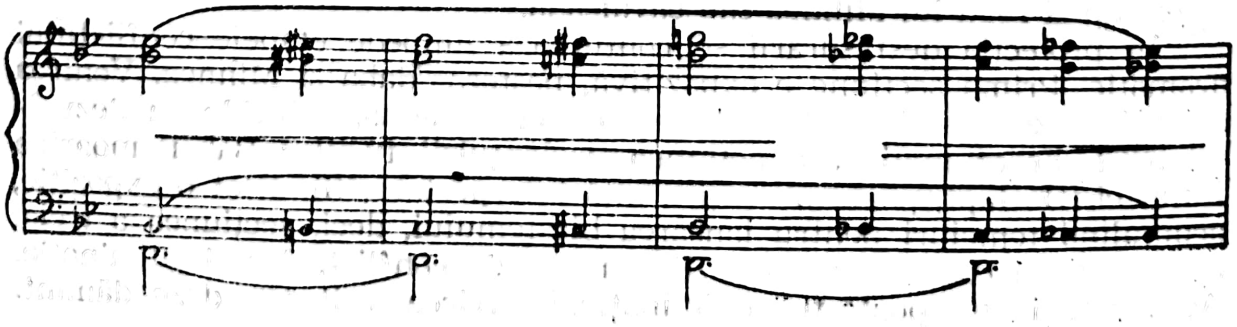
Scanned with OKEN Scanner

Dramaturgia aceasta este vizibilă în plan muzical, fiecare moment fiind individualizat, pregătindu-l pe cel care urmează. Sub raport tonal, totul pare uniform, deoarece tronează autoritar tonalitatea *sol minor*, cu excepția ultimelor măsuri, cînd se instaurează luminosul *Sol major*. Și totuși, lucrurile nu stau întocmai, deoarece acel *sol minor* nu este decît un fundal ce permite o mișcare armonică detașată, care, dacă nu pune centrul tonal sub semnul întrebării, înseamnă că nici nu se sinchisește de prezența sa.

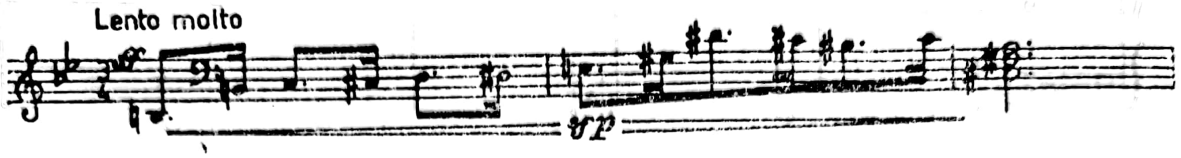
Inventarea unor efecte muzicale apte să surprindă bogăția imagisticii baladei literare a fost o sarcină foarte dificilă, de care I. Scarlatescu s-a achitat admirabil, recurgînd la elemente moderne de limbaj, la un tematism mobil, în care se disting două ipostaze, încredințîndu-li-se atribuții cinetice. Prima este o structură celulară de o expresie gravă, încordată, plasată în măsurile inițiale, încadrabilă în *sol minor* cu treapta a IV-a urcată și a VI-a coborîtă. Cvinta micșorată aici, în alte locuri cvarta mărită, va reveni mereu în articularea imagisticii. Iată înfățișarea inițială a acestei fascicule tematice:



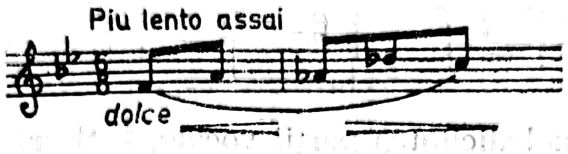
Tema va apare la început și în încheierea primei secțiuni, cvinta micșorată devenind cînd perfectă, cînd cvartă perfectă, cînd sextă mică. În final va răsuna major, cvinta perfectă și secundă mare. O altă emblemă ce apare odată cu vocea Babei, este o structură armonică; pe o pedală se înlănțuie, în mers cromatic, acorduri paralele.



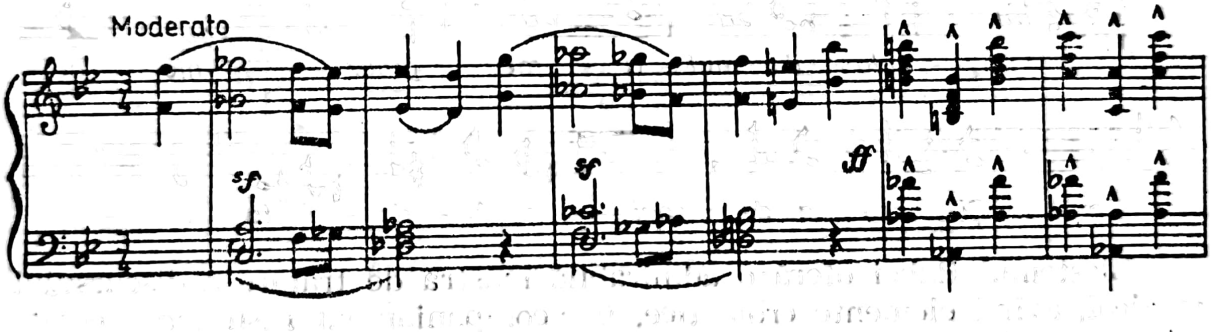
Se întîlnesc teme ce asamblează articulațiile celor două profiluri



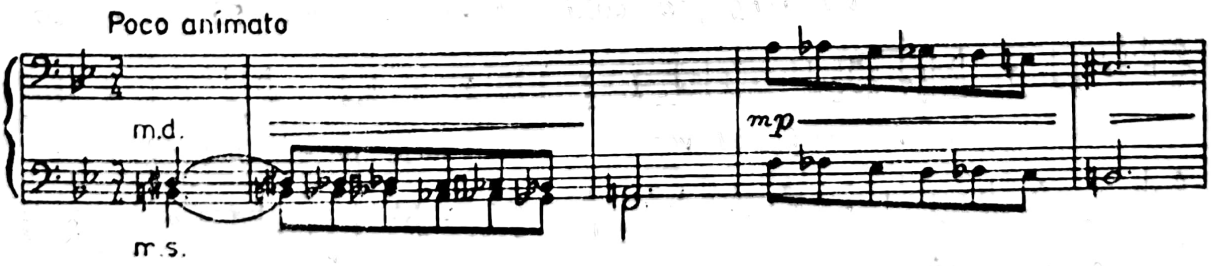
sau embleme ce apar prin răsturnare,



dar și desfășurări mai generoase, ca aceea în care Baba mărturisește: „Am dat al meu suflet negrului Tartar", unde relația de cvintă mărită apare integrată inciziei melodice, într-o convulsie dramatică:

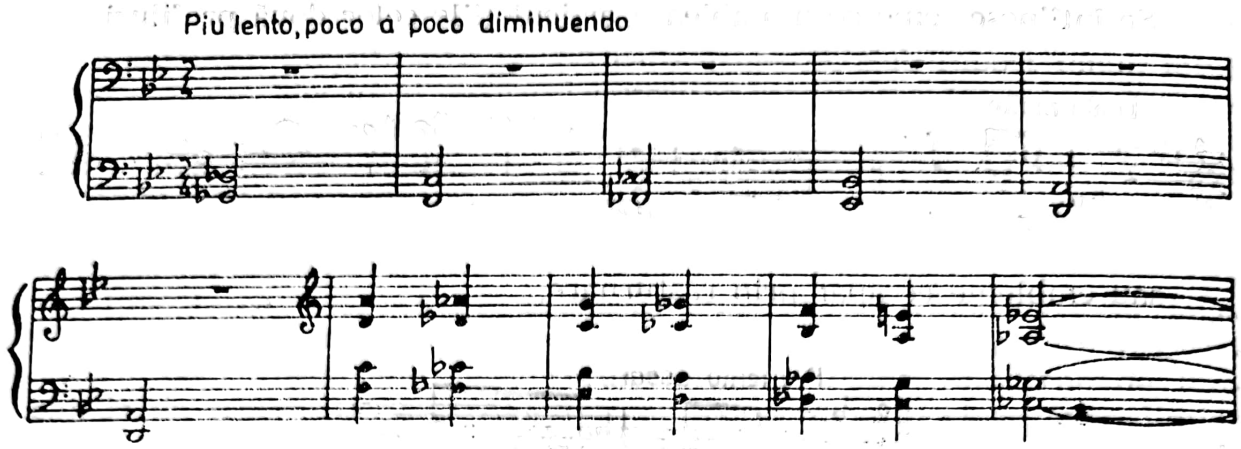


Compozitorul recurge, pentru intensificarea tensiunii, la cascade de structuri paralele, cromatice, pe traseul ce are în extremități cvarte mărite sau micșorate.

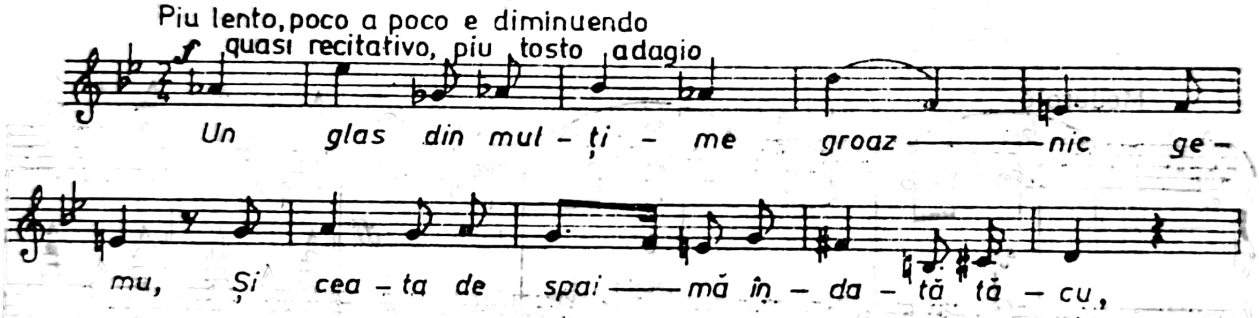


După vijeliile declanșate de goana, țipetele, zborurile morților ce alergau spre Mihnea, compozitorul, brusc, schimbă atmosfera printr-un șir de cvinte paralele descendente, care apoi se dublează. E un procedeu inedit în muzica noastră:

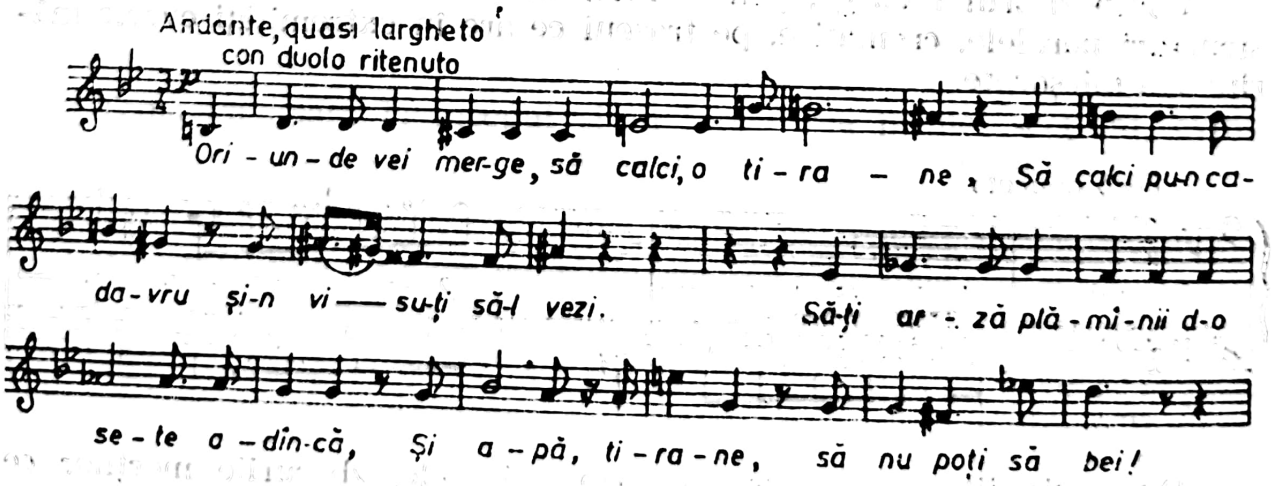
Scanned with OKEN Scanner



Fără să evite melodicitatea părții vocale, I. Scarlatescu caută sensuri mai expresive, deși recitativul, declamația și cantilena sînt modalitățile predominante. Frecvent apar cromatismele, care imprimă obținerea unui anume coeficient dramatic. Iată un exemplu de cîntare recitativică, avînd un desen zigzagat, presărat cu cromatisme ce depășesc numărul 12.

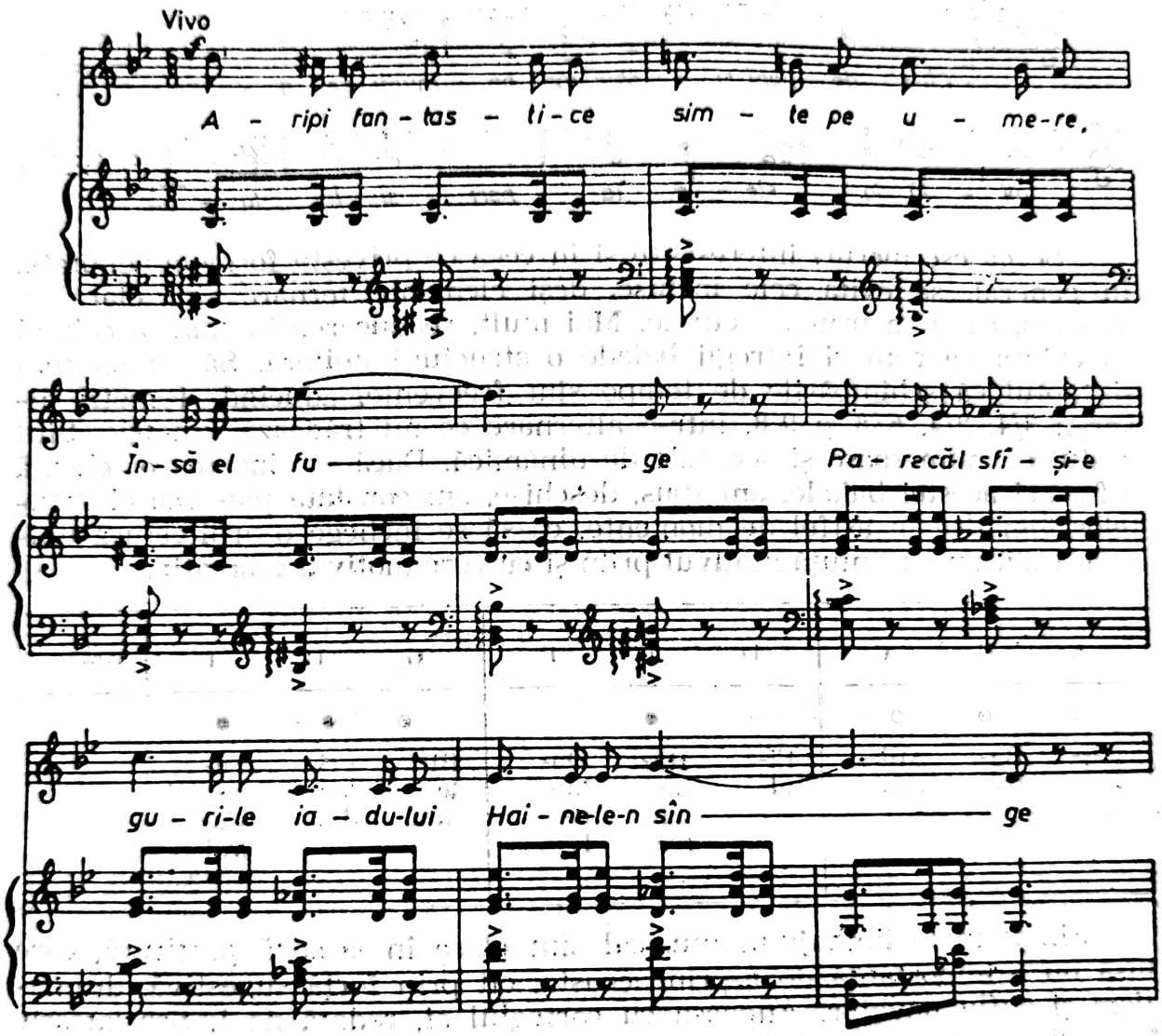


Blestemul Babei oferă o admirabilă mostră de tratare a discursului muzical, avînd elemente cromatice, în acompaniament răsunînd secunde mici descendente, ca jeluiri, suspine:

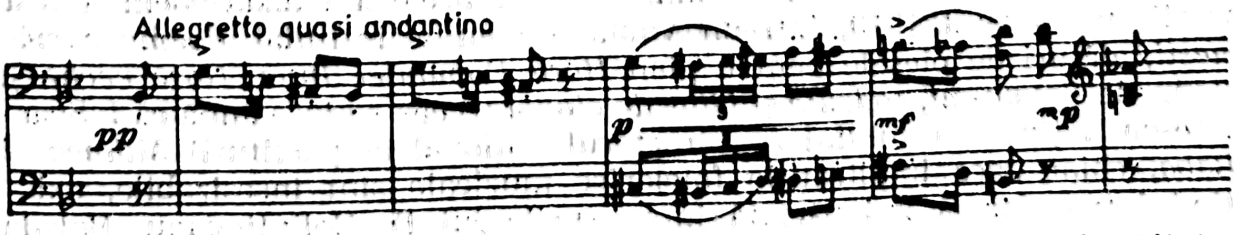


Adeseori, I. Scarlatescu operează cu formule ritmice constante, ceea ce-i permite să impună o idee, chiar dacă ea e mai complicată sub aspect melodic. Cohorta ce-l urmărește pe Mihnea în cavalcada finală e plină

de nerv, emanînd o stare de angoasă. Acompaniamentul e dinamic, cu armonii de cvarte suprapuse, precum: *la diez — re diez — sol diez — mi* sau *si — mi — la — do — fa!*

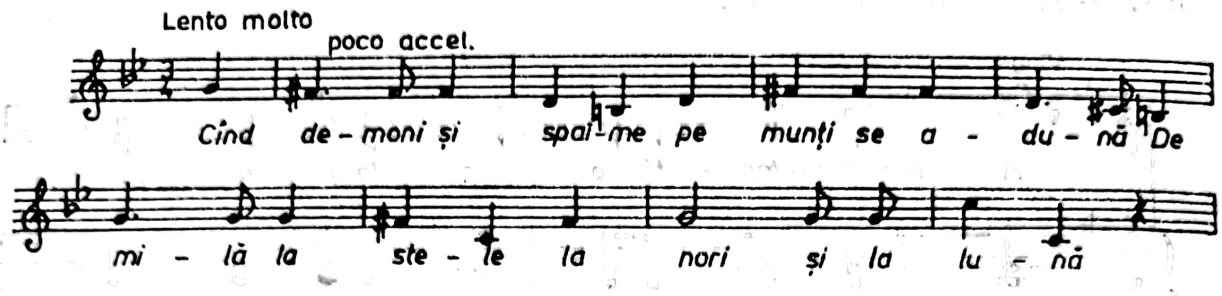


Se întîlnesc și formule de acompaniament cu funcții ostinato, dinamizatoare, creatoare de atmosferă, în care se caută disonanțele formate prin alăturări de cvarte și cvinte și paralelismele lor. Așa ceva se aude în secțiunea în care se pune problema răzbunării.



Cadențările sînt deseori neobișnuite, dar întotdeauna au fermitate. Prin vehicularea unor intervale mai puțin folosite, cvarta mărită bună-

oară, compozitorul I. Scarlatescu pare un deschizător de drumuri. Iată un fragment din prima secțiune:



Se găsesc lucruri interesante și în ceea ce privește formele adoptate. În general, se evită cele închise, deși elemente ternare sînt clare în blestem, ca și în prima secțiune. Mai mult, readucerea în final a celulei cu cvintă va conferi întregii balade o structură unitară. Să nu omitem și faptul că schimbările de tempo sînt frecvente, aducînd și metri diverși: 3/4, 2/4, 6/8 și 9/8, într-o alternare ce nu trădează simetrie. Sînt destul de numeroase și semnele de dinamică. Dacă am încerca o schemă a formei acestei balade, am spus, deschise, am constata plasarea elementelor tematice în astfel de momente, ca să se închege o arhitectură unitară. Indicăm cu liniuță motivul prim și cu cerc motivul cromatic:

A	B	C	D	E	F	G	H	I	coda
—●	●	●—	—	●		—●	●—	●—	
Peș-te-ra	Ba-ba.	Mih-nea	Fi-ul	Răz-bu-na-rea	Du-hu-ri-le	Bles-te-mul	Pri-mej-dia	Fu-ga Ca-val-cada	

Simptomele limbajului muzical sînt clare în această partitură, care însă nu e importantă doar prin aceasta, cît prin forță sugestivă, dramatism și suflu novator. Angoasa cu cortegiul ei, redată de I. Scarlatescu, fantasticul, atît de îndrăgit de romantici, capătă aici nuanțe crepusculare, sensuri luciferice, Blestemul și Cavalcada fiind pagini de mare expresivitate și culoare, unice în muzica românească a epocii, avînd, undeva pe aproape, partitura vocal-simfonică neterminată *Strigoii* de G. Enescu.

Un fapt care nu trebuie omis este că această baladă-poem a fost publicată în anul 1910, într-un volum de autor intitulat *Poeme românești*, alături de piesele pentru pian *Hora Românței June*, *Horă veche* și liedurile *Spune-mi, codrule* și *Glas de clopote*, ceea ce înseamnă că I. Scarlatescu a ținut să sublinieze caracterul național al partiturii *Mihnea și Baba*, chiar dacă implicațiile folclorice muzicale sînt insesizabile, existînd într-o formă îndepărtată în versurile lui D. Bolintineanu. Balada aceasta nu e o creație oarecare a muzicii noastre, și redarea ei circuitului concertistic e o datorie ce va onora.

Scanned with OKEN Scanner

În concluzie, zestrea de cîntece a lui I. Scarlatescu este foarte inegală, cu valori și pseudovalori, căutările și ancorarea într-un stil prea adeseori impersonal, fără acordarea însemnătății cuvenite ideii melodice i-au fost, de multe ori, funeste. Cu toate acestea, locul lui I. Scarlatescu în dezvoltarea liedului nostru e marcat, nu atît prin valoarea artistică a operei în ansamblu, cît prin semnificația regeneratoare pe care o aduce în *Mihnea și Baba*, capodoperă a modernismului muzical românesc de la începutul secolului XX.

GEORGE COSMOVICI

Educația muzicală și mai ales instruirea la unități de învățămînt din Germania au grefat adînc asupra orientării stilistice și a altor compozitori români care au abordat liedul, nereușind sau reușind în prea mică măsură să-și înfrîngă complexul de inferioritate și astfel să se distanțeze de modele, de clișee, pentru a deveni ei înșiși. În compoziție, este important să asimilezi, dar regula afirmării cere să nu lași nici un indiciu al respectivului proces, ceea ce presupune creație autonomă, desprinsă de modele, de spiritul lor, dar nu și al tiparelor. Cînd însă nu se diferențiază aceste entități, ce par inseparabile, dar nu sînt, riscurile sînt enorme. Orice cultură muzicală are creatori ce nu sesizează antinomia descrisă mai sus și persevorează în a făuri partituri aureolate de ilustre modele, care, deși pot apărea ca lucrate meșteșugit, nu reprezintă reale contribuții valorice. Categoria acestor compozitori este mare, și termenul cel mai adecvat pentru a-i reprezenta este cel de epigoni, în cazul de față, ai liedului german. Aici puteau fi incluși și compozitori tratați anterior, în mod sigur Th. Fuchs, dar care ca tehnică de compoziție este superior tuturor celor pe care-i includem în acest capitol.

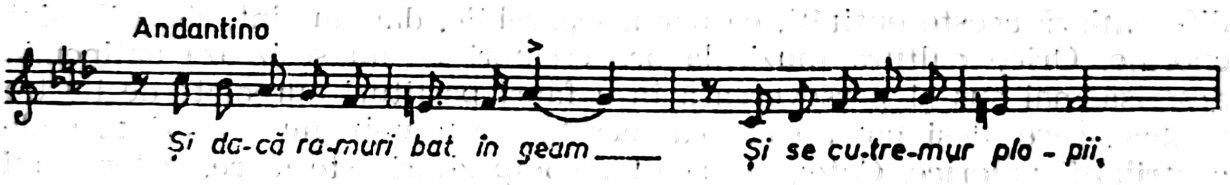
Liedurile lui George C. Cosmovici sînt, în lista creațiilor sale, între opus 6 și opus 16, cu excepția ultimului. Toate au văzut lumina tiparului la Dresda (Ed. H. Bock), în versiunile germană — engleză și română — germană. Ca ținută muzicală este de apreciat acuratețea discursului, uneori fluiditatea gîndirii melodice și armonice. Nu probitatea profesională se poate pune în discuție în urma parcurgerii liedurilor lui G. C. Cosmovici ci, eventual, ambianța comună, zelul prea mare în a persista în formule acreditate. *Trei lieduri*[17], prima publicație, cuprinde *Was willst du mehr . . . (Ce vrei mai mult . . .)* op. 6, versuri de H. Heine; *Schlosserlied (Cîntecul fierarului)* op. 7, *Gestorben, (A murit)* op. 8, ambele pe versuri de Carmen Sylva.

Cvadratura frazelor, pregnanța tematică derulată cu sensibilitate, siguranța trasării arcului de construcție sînt atribute de necontestat ale

[17] Popescu, M. *Op. cit.*, p. 87—88.

acestor lieduri, muzicale și sensibile. *Două cîntece românești,* pe versuri de M. Eminescu, op. 9, sînt *Revedere,* iar op. 10, *Copiii la mormîntul mamei.* Indicativul românesc are aici doar valoare simbolică. *Das Kaisers letzte Wort (Ultimul cuvînt al împăratului)* op. 11, și *Fatal (Fatalitate),* op. 12, au la bază versurile aceleiași poete. Apelarea la diviziuni ritmice neregulate, la curbe melodice generoase, cu frecvente dispuneri arpegiate, la o scriitură pianistică de factură armonică tipic de acompaniament sînt trăsăturile sesizabile aici. Un lied vehiculează versuri de Ferdinand Stolle — *Es sitzt auf meinem Gartenhaus, (E-n grădina casei mele)* op. 13. Din nou versuri de M. Eminescu în ultimele trei lieduri: *Somnoroase păsărele,* op. 14, *Peste cîmpuri,* op. 15, *Și dacă ramuri bat în geam,* op. 16, ceea ce înseamnă că poetul român a exercitat o puternică forță de seducție asupra compozitorului, care pare înclinat spre meditație și reverie, instaurînd în muzica sa o tensiune apăsătoare, refulări sentimentale, o expresie romantică. Aceste ultime trei lieduri, scrise în formă ternară, au o simplitate ce le apropie de sfera romanței, trădînd o improprie simbioză între accentele muzicii și versului în *Peste vîrfuri.* Finalul acestui lied creează o inspirată interogație pe „Mai suna-vei, dulce corn / Pentru mine vreodată?".

Liedul *Și dacă ramuri bat în geam* are o desfășurare molcomă, lirismul fiind trasat cu o anume finețe în linia melodică firavă, conturată în *fa minor.*



ROMANȚA ȘI CREATORII EI

Indiscutabil, romanța a fost specia muzicii vocale cu acompaniament instrumental cu cea mai înaltă cotă de popularitate, vehiculînd un conținut liric. Diferența dintre cîntec (lied) și romanță este relativă, ceea ce face ca interferențele să apară frecvent, lăsînd să se sesizeze greu diferențele. Acestea există totuși, și privesc caracterul pronunțat accesibil al romanței, obținut printr-o melodicitate ce se reține cu ușurință, susținută de acorduri clare, neîncărcate cu disonanțe, ca și tematica poetică ancorată în problematica dragostei, de cele mai multe ori intrată în domeniul amintirilor.

Cîntată de lăutari la început, romanța a devenit foarte răspîndită, cumulînd cele mai eterogene straturi, într-o simbioză ce oferă rezonanțe ale muzicii populare românești, ca și sonorități tipice pentru muzica ita-

Scanned with OKEN Scanner

liană, germană, franceză, țigănească, grecească, rusească, ungurească, precum și rapeluri ale unor genuri mondene de dans și ale cîntecului de pahar... Dintr-un asemenea amalgam, este limpede că a rezultat o specie foarte particulară ce avea marele avantaj de a fi simplă, emoționantă, directă, comunicativă.

Un fapt interesant, romanța s-a aflat într-o permanentă pendulare în privința paternității, fiind cînd anonimă, cînd cu autor cunoscut, dar, odată cu trecerea anilor, numele compozitorului se pierde...

În muzica românească, romanța era, de la sfîrșitul secolului trecut, foarte îndrăgită, numeroși muzicieni acordîndu-i atenție, iar editorii de muzică nu mai prideau să le tipărească. Și unii compozitori, cum deja s-a văzut sau se va vedea, cu prestanță în genuri mai complexe, vor scrie romanțe. Bunăoară Alexix Catargi, cu *Dorința* și *Lacul*, versuri de M. Eminescu, *Fata pandurului*. Desigur, Oscar Spirescu trece drept unul din vestiții autori de romanțe: *De departe, Ce n-aș da!, Mîndro, unde înserezi?* în tempo de horă, cu puternice rezonanțe folclorice, G. Șorban, *Mai am un singur dor*.

Compozitorii cei mai avizați par să fie Grigore Ventura, *De ce să mor*, și George Cavadia, cu *Două roze* și *Lumea mea;* Ionel Băjescu-Oardă, *Să-mi trăiască Leana mea, Flori de nufăr, Închide ochii-ți dulci, Mi-e dor de nopți cu lună plină, În ochi, Parfum de tei, Vinul, cîntecul, femeia, Poema ochilor*, versuri de C. Pavelescu; Leopold Stern, *Prea tîrziu, Fragi și mure, Unde e copilăria;* Vespasian Vasilescu, *Pocnind din bici pe lîngă boi, De ziua nunții tale-ți scriu, Sînt eu de vină mamă?*, care au înregistrat o deosebită prețuire.

Se pot apoi cita o serie de autori de romanțe: Grigore Scropan, *Lăsați-mă să cînt;* C. Decker, *De ce nu-mi vii, Flori frumoase, M-ai iubit;* C. Codrescu, *Steaua noastră;* M. Chizat, *Adio!;* L. Dimitrescu, *Ne m'oublieras-tu pas?;* J. Filip, *De ce nu-mi vii?;* Eugen Kopanski, *Turturica* și *Am simțit;* D. Moruzi, *Pe mare;* Gheorghe Vasiliu, *Dormi în pace!;* Adolf Weninger, *Despărțiți* și *Cînd ea mă săruta;* Antonio Giuliani, *Mă uit la cer;* Anestin J. Turel, *Am spus inimioarei mele;* Ernest J. Alexandrescu, *De dorul tău!;* Basile Lupu, *Destăinuire* și *Se înserează;* L. Denza, *Ochi albaștri;* D. Ciolac, *Nu întreba d-a mea iubire;* Nic. Bănulescu, *Visul păstorului, La o brunetă*. Este interesant că romanța furnizează și aspecte mai deosebite ca, bunăoară, campania publicitară generată de plagierea de către Rényi Karoly în *Élsz-e még? Bus dal* a compoziției *Unde ești* de G. Cavadia.[18]

Evident, ținta artistică și, implicit, profesională a celor mai multe din producțiile autorilor de romanțe era facilă, amatorismul găsindu-și ușor refugiu în pagini ce conta prea puțin dacă sînt sau nu originale și de reală calitate.

---

[18] *Pagini muzicale și literare*. În: *Luceafărul*, Sibiu, III, 8, 15 aprilie 1904. p. 186—187.

IONEL BRĂTIANU

Unul dintre cei mai înzestraţi compozitori de romanţe a fost Ionel Brătianu (19 ianuarie 1885 — noiembrie 1921) profesor de muzică, dirijor în trupe de operetă şi autor celebru în acest domeniu de teatru muzical, care a scris: *Depărtează gînduri triste*, op. 2, versuri de V. Podeanu (1901), *O, dacă n-ai nimic a-mi spune*, poezie de V. Hugo, *Mamă!* versuri de Carmen Sylva, *De-acuma nu te-oi mai vedea*, poezie de M. Eminescu, dedicată lui D. Georgescu-Kiriac, cu o melodicitate sentimentală, încadrată în tiparele liedului clasic, *Şoapte de amor*, poezie de M. Eminescu, *Un prinţ înamorat*, versuri de Sandu, avînd precizarea că este „baladă" miniaturală. Această piesă are o ţinută elevată, povestind dragostea unui prinţ cu o ţigancă florărească care, după ce iubitul ei a murit în luptă, a fost găsită fără viaţă, în carul cu flori unde ţinea ascunsă fotografia prinţului logodnic. *De ce?*, versuri de M. Popescu, *Luna surîde*, versuri de M. Zamfirescu, *În noaptea cînd vei fi a mea*, versuri de Oreste.

Cîteva cîntece sînt date drept serenade: *Visul unei nopţi de vară!*, versuri de P. Constantinescu, *În noaptea iubirii*, versuri de V. Eftimiu şi *Noapte bună . . . somn uşor . . .*, poezie de H. Heine.

EUSEBIE MANDICEVSCHI. CÎNTECE ROMÂNEŞTI.

Termenul indică în mod deliberat apartenenţa cîntecelor, versurilor, prin partiturile cu titlu generic: *Cîntece româneşti*. Se observă că lipseşte precizarea naturii exacte a acestor cîntece, dacă sînt sau nu populare, ceea ce înseamnă, mai degrabă, că nu sînt ori că elementul folcloric a fost intens prelucrat. Cu toate acestea, *Cîntece româneşti* nu pot fi decît acele creaţii care justifică o atare titulatură, deci, care presupun un coeficient de substanţă muzicală folclorică şi au versuri datorate poeţilor români. Prin similitudine, poate fi acceptată şi ideea că un compozitor român semnează „cîntece româneşti". Aşa procedează Eusebie Mandicevschi cînd tipăreşte *Cîntece româneşti*, versuri de V. Alecsandri, op. 7, în trei caiete, cuprinzînd 18 titluri: I. *La o copiliţă, Dorul romîncei, Lăcrimioare, Barcarola, Primăvara cea verzie, Suflat-a vîntul morţii;* II. *Mîndruliţa, Serenadă, Frumoasă copiliţă, Romanţă, Surorii mele, În zadar!;* III. *Senin şi furtună, Cinel-Cinel, O zi, Mormîntul, Dorule, odorule!* şi *Omul singuratic*. De menţionat că au şi versiune germană, datorată lui Jos. Wiedmann. Aceste cîntece, compuse anterior lui 1898, prezintă reminiscenţe folclorice cam în aceeaşi măsură în care comportă sonorităţi

brahmsiene, romantice. Ca atare, caracterul românesc este mai curînd intenţional. În schimb, *52 Cîntece poporale* și *80 Cîntece populare bucovinene*, concepute din 1907, avînd ca punct de pornire tezaurul de melodii culese de A. Voevidca, vor întruni cele mai exigente norme ale specificităţii. Le-am reţinut doar, asupra lor vom reveni într-un alt volum, legat de perioada în care au fost terminate și publicate, anul 1921, respectiv 1924. Ceea ce trebuie acum să subliniem este că multe din aceste cîntece au fost compuse în primele două decenii și, mai ales, reprezintă o contribuţie la îmbogăţirea cîntecului (liedului) românesc.

D. GEORGESCU KIRIAC. „CÎNTECE POPULARE ROMÂNEȘTI PENTRU VOCE ȘI PIAN"

În cîntece cu pian, D. Georgescu Kiriac a abordat romanţa și cîntecul popular. Curios, acest muzician cunoscut pentru zelul depus în fondarea și activitatea Societăţii *Carmen*, pentru promovarea disciplinei artei sunetelor în școli, autor de coruri laice și religioase, cronologic, a fost, mai înainte de toate, autor de romanţe. G. Breazul, în *D. G. Kiriac*, ediţie îngrijită de T. Moisescu (București, 1973), înlesnește reconstituirea drumului parcurs ca autor de romanţe: *Haiducul*, op. 1, poezia lui Gr. H. Gandrea, *Vino cu mine, iubita mea*, poezia de M. Zamfirescu (1884), *Romanţă — De-ai fi acuma tu lîngă mine*, poezia de M. Zamfirescu (1885), *La iubita mea*, poezia de D. G. (1886), *Baladă*, poezia de O. poezia de O. Carp (1892), *Adio*, poezia de M. Eminescu, *A, Bacchus*, poezia de M. Eminescu, *Spre ţara din Ocean*, poezia de O. Carp (1892), *Vino*, poezia de O. Carp (1892), *Adio*, poezia M. Eminescu, *A, Bacchus*, poezia după Anacreon (1894), *Chanson*, poezia de Anacreon (1897), *Chanson oriental*, poezia de O. Carp, *Vino, vin-a ne iubi*, poezia de C. M. Nicolescu, *Rămîi cu bine...* Multe dintre acestea sînt semnate Dumitru Georgescu sau Demetru Georgescu.

Așadar, o serie de romanţe ce ating anul 1898, dar probabil nu-l depășesc, care nu reprezintă nimic în creaţia acestui muzician, sînt titluri absolut necunoscute, deci necîntate. Cealaltă categorie, melodii populare armonizate pentru voce și pian, caracteristice anilor de viaţă ai secolului XX, a început anterior. *Necredinciosul*, versuri populare, colecţia G. D. Teodorescu, melodie comunicată de B. Anastasescu (1897), *Unde aud cucul cîntînd*, în *Melodii populare române* (1898), *Frunză verde foi de nuc* (1898), *Ciobănaș de la miori (Jalea oilor la moartea ciobanului* din balada *Mioriţa)* (1899), *Înghețată-i Dunărea* (1898), *Vîntuleţ ce treci prin flori* (1899), *Ionică*. Alte circa 20 nu sînt datate, ceea ce înseamnă că ar putea sau nu să aparţină perioadei pînă în 1920. Despre unele dintre acestea sînt indicii clare, afișe de concert îndeosebi, care le situează

Scanned with OKEN Scanner

în acești ani. Publicarea survine mai tîrziu[19], avînd ca titlu, indiferent de ediție: *Cîntece populare românești, armonizate pentru voce și pian.* Indicativul este important, deoarece precizează că piesele respective sînt prelucrări de melodii anonime, neavînd caracterul a ceea ce se înțelege prin lied. Într-adevăr, aceste cîntece au un pronunțat caracter popular, manifestat în fiecare parametru constitutiv, excelînd în structura modală. Principiul stroficității este suveran, ceea ce determină profilul melodic de factură expozitivă, reluîndu-se ad literam, fără modificările tematice reclamate de procedeul travaliului. Frumusețea acestor cîntece rezidă în inventivitatea melodică ce emană o profundă trăire, în pofida laconismului. Datorită felului expozitiv de prezentare, cîntecele au o constituție miniaturală, gîndirea creatorilor populări fiind prin excelență aforistică. În acest sens, se constată în muzica lui D. Georgescu Kiriac o extraordinară organicitate între compartimentul creației corale și cel al cîntecului, explicabilă desigur prin valorificarea melodiei folclorice.

Și în cîntece, D. Georgescu Kiriac consideră că citatul încredințat vocii soliste trebuie să fie suveran, căci conține suficiente atribute artistice, ceea ce face ca rolul pianului să fie subordonat, traducîndu-se într-o susținere armonică, avînd rarisime și laconice intervenții autonome. Nefiind pianist, compozitorul nu a investit în compartimentul instrumental o factură tehnică pretențioasă, ceea ce nu presupune neapărat o scriitură rudimentară, timbrul pianului apare fericit găsit pentru a întregi imaginea, dîndu-i anumită culoare și expresie. Nici limbajul armonic nu e complicat, tonica și dominanta, cu unele note melodice, fiindu-i suficiente pentru a armoniza o capodoperă a genului precum *Foaie verde lămîiță,* culeasă din Dîmbovița, avînd o expresie lirico-melancolică, înscrisă în cea mai limpede tonalitate majoră pe *Sol.* Cu metrica schimbătoare, prima frază binară, restul ternare, *Asta-i seara de pe urmă...* e o miniatură ce vehiculează durerea despărțirii de iubită, din cauza înrolării în armată. Provenind din Argeș, melodia, în *mi eolic,* îmbină jeluirea cu sentimentul dragostei ireversibile.

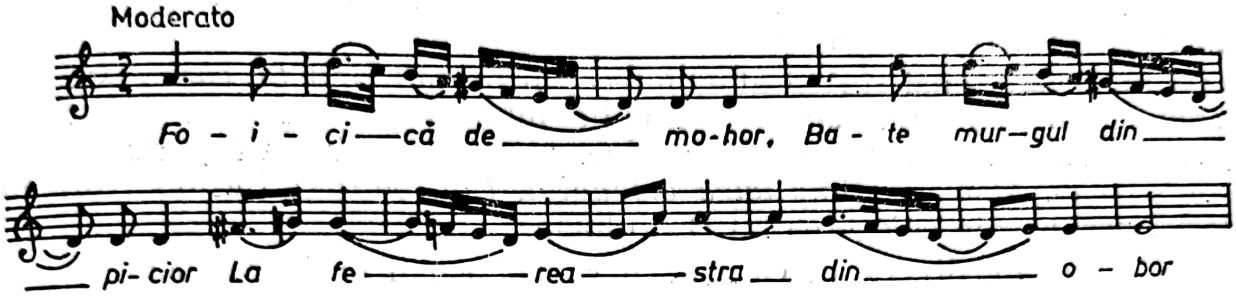
Cîntecul murgului, în *Fa major,* debutează ca o colindă, dar profilul melismatic și ondulat al firului melodic îl plasează categoric în sfera liricului. O frumoasă cadență pe treapta a doua se găsește în *Cine trece pe uliță?,* miniatură strofică, alcătuită din două fraze simetrice, citatul provenind din Argeș. Un admirabil cîntec de dor este *Ciobănaș de la miori,* în care imaginea se înscrie pe jeluirea mioarelor la dispariția ciobanului. Melodia nesimetrică și capricioasă are cinci fraze în metri diferiți: *a, a* (4/4), *b, c* (3/4), *e* (2/4 și 3/1), avînd cadențe pe *si, si, Sol, re, Sol* și *mi.*

---

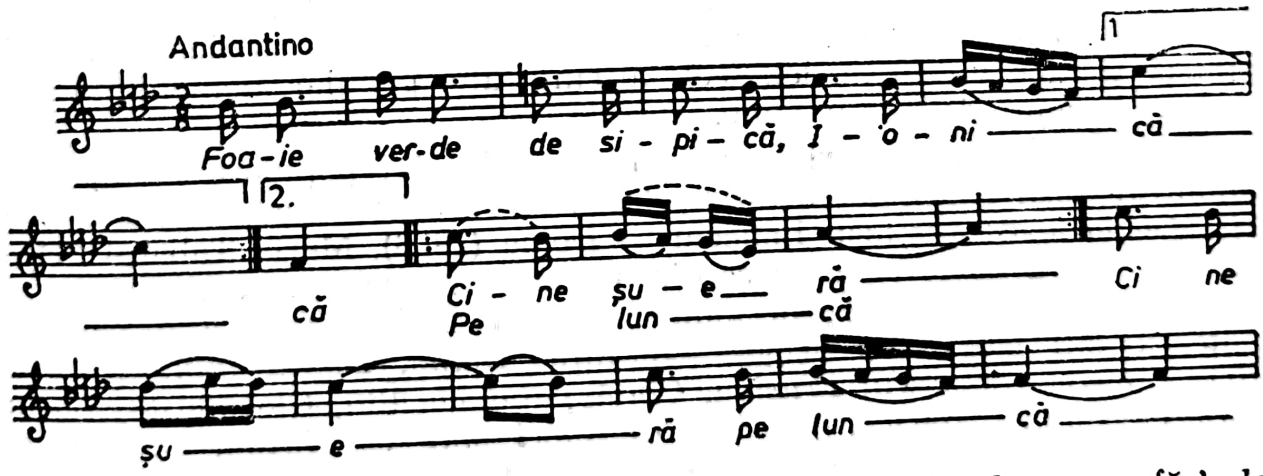
[19] *Șase cîntece populare românești armonizate pentru voce și pian,* București, Edit. Societății Compozitorilor Români; *Nouă cîntece populare românești armonizate pentru voce și pian* (Ediție postumă, îngrijită de C. Brăiloiu, București, Edit. Societății Compozitorilor Români, 1929). În anul 1945, cele două caiete au apărut sub titlul: *Cincisprezece cîntece populare românești,* tot sub îngrijirea lui Constantin Brăiloiu.

Scanned with OKEN Scanner

Configurația recitativică, în rubato, e proprie cîntecului *Unde aud cucul cîntînd* . . ., cu o melodie lirică, jeluitoare, preluată de la B. Anastasescu. Este un mod de *sol* cu treapta a doua coborîtă, a treia oscilantă (mai frecvent urcată), a șasea tot oscilantă. O structură modală interesantă se întîlnește în *Dor de ducă*, melodie notată de către D. Vulpian, într-un mod de *re*, cu treapta a patra urcată, ca apoi să moduleze, prin *Sol* major, spre treapta a doua, *mi minor*.



De la B. Anastasescu, D. Georgescu Kiriac a preluat și cîntecul strofic *La bordei cu crucea-naltă*, cu caracter jucăuș, epic, într-un mod major, cu tonica pe *sol*, avînd treptele a doua și a patra urcate, iar a șasea coborîtă. Sînt două fraze care se succed astfel: *a a b b b b*. Prima frază e silabică, cu unele ornamente, a doua e ușor melismatică, intervenind pe alocuri și diviziuni ritmice neregulate — trioletul. *Necredinciosul* provine tot de la B. Anastasescu și se impune prin melodica generoasă și ușoara tentă satirică, la adresa celui care nu e credincios în căsnicie. Interesant este profilul doric și ritmica punctată în *Ionică* . . . ce pare să încorporeze influențe lăutărești, avînd o construcție unică în felul ei, o tentativă de repetare variată în partea a doua: *a a b b a b a b c c c*



O frumoasă cadență frigică se realizează în *Mîndra mea făr' de noroc* . . . în ritm de horă boierească, ilustrînd un sentiment liric, de tristețe, subliniată și printr-un portamento ce încheie prima frază. Melodia din *Sus pe malul Cernii* . . . de asemenea face o cadență finală frigică. E un cîntec de dragoste, asimetric ca număr de măsuri în cele două fraze. Deși provine din Oltenia, melodia pare bănățeană la origine. Caracter liric, de doină, vădește cîntecul *Cuculeț cu pană sură*, strofic, cu

o proiecție a frazelor nesimetrică: *a b a b c d d*, avînd numărul de măsuri 4+3, 4+3, 3+3+3.

Cîntecul *Înghețată-i Dunărea*, cules din Argeș, e încadrat în modul minor de *re*, cu treapta a șasea oscilantă și se prezintă ca o miniatură. Mai aparte este *Foaie verde didițel . . .*, de factură lirică. Deși laconic, în privința desfășurării, are un plan modal ingenios. Primele două fraze sînt în modul *fa minor* cu treapta a patra urcată, a treia cadențează pe acordul *Do major*, dominanta lui *fa*, în realitate, a doua din *re minor* în care se înscrie fraza a patra.

Importante mai sînt și alte cîntece, în primul rînd *Pe cărare sub un brad*, cu o mare rezonanță în inimile iubitorilor de frumos în prima parte a secolului, avînd o melodie bucovineană, prelucrată pentru voce, cor și pian. Mai amintim: *Jalea orfanului, Hai, odor* și *Busuioc roșu ca focu'*, preluat din culegerea lui D. Vulpian.

Ca un fapt divers, D. Georgescu Kiriac a mai prelucrat pentru voce și pian *11 Cîntece populare rusești*, fără text, păstrate în manuscris.[20]

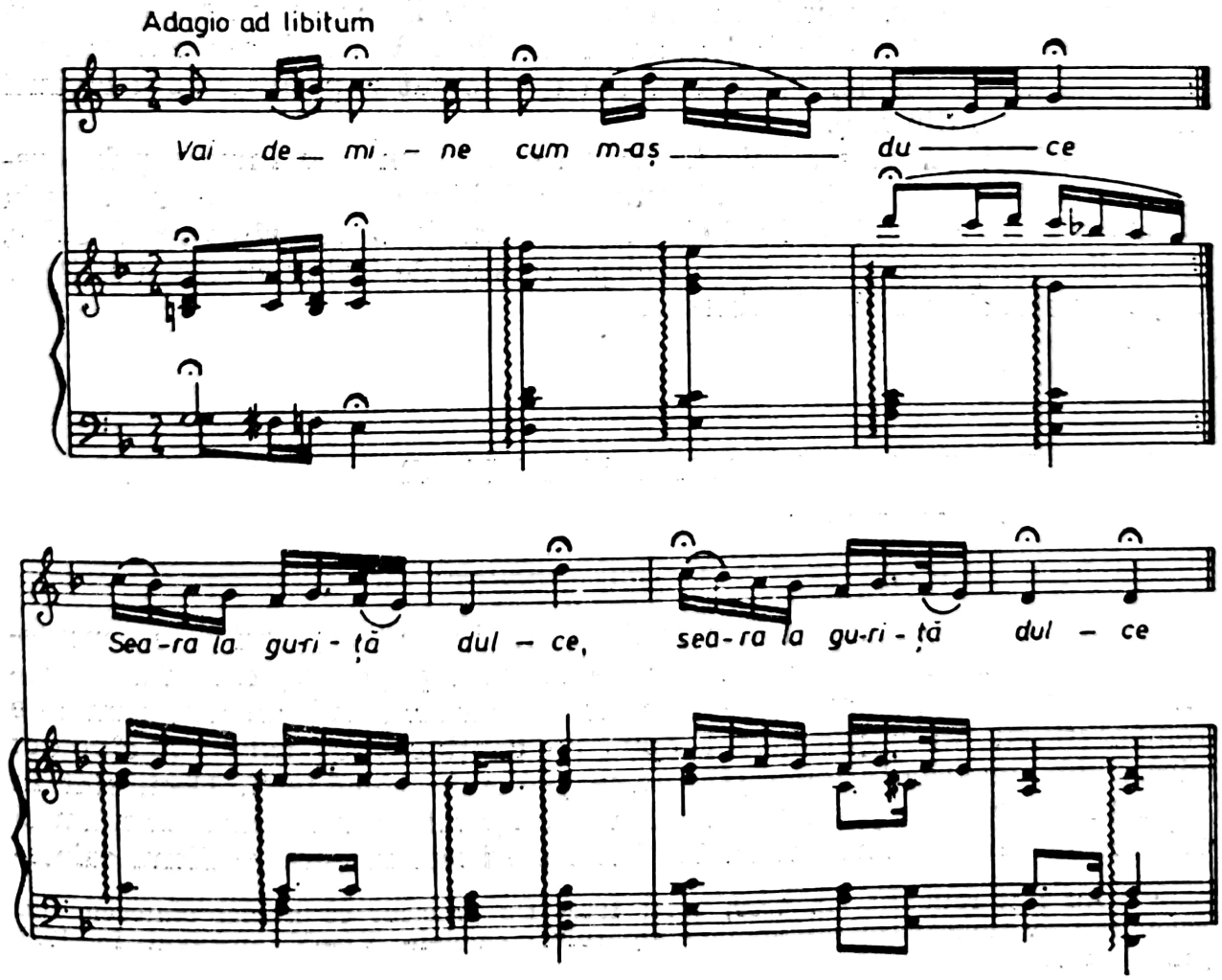
Importanța cîntecelor lui D. Georgescu Kiriac este mare, dar nu atît prin măiestrie, în care nu excelează, cît prin cuantumul de veridicitate națională, obținută prin menținerea trăsăturilor native, populare. Cîntecele sale s-au interpretat mult, au avut un larg ecou, ceea ce le-a dat forță de simbol. După exemplul lui D. Georgescu Kiriac au mers numeroși compozitori români, ceea ce face ca în acești ani să se scrie o seamă de cîntece naționale, în fond armonizări, prelucrări populare. Și pînă la el s-au făcut, dar nimeni înainte de compozitorul bucureștean nu a validat cu atîta persuasiune artistică farmecul cîntecului românesc în versiune voce și pian. Iată de ce, D. Georgescu Kiriac este, în felul său, un pionier, un deschizător de orizonturi, deoarece, într-o vreme cînd nu părea prea greu să se compună romanțe, lieduri, cîntece după modele ilustre, dovadă că s-au scris cu sutele, el are curajul să dea la iveală cîntece urmînd un alt model, acela al cîntecului popular, demonstrînd că are șanse sigure de a se impune.

Din categoria creatorilor de cîntece-prelucrări populare mai pot fi amintiți: Bazil Anastasescu: *Murguleț, Mi-aduc aminte* (1909), *Se mărită Leana noastră*.[21] Ioan Bohociu — *Doina* (1906), Maria Taban-Chefaliade — *Hora Cărturarului Urechia*, versuri N. Burlănescu-Alin, în care pianului i se cer sonorități de țambal („Quasi Zimbalo"), horă, în cel mai autentic stil lăutăresc; Grigore Ventura: *Doina, De la mine pîn' la tine;* Simeon Nicolescu; *Frusina, Cîntă puiul cucului, Ciobănașul, Boală fără crezămînt, Foicică, foicea, Cîte mori sînt pe Buzău, Oltenii la coasă* și *S-ar găti badea de nuntă*, cîntece de o mare puritate folclorică, prelucrate simplu, dar cu gust și fantezie. Și compozitorul Ioan Harșia, mort la 27 de ani, prelucrează *Du-te, du-te, dorule* (1914) și *Măi, Ioane, nu mai bea*. Iosif Velceanu aranjează, pentru voce și pian, *Pe sub deal, pe sub vîlcele, Tu, mîndruță bănățeană* și *Mîndră, mîndruliță mea!*

[20] Breazul, *D. G. Kiriac*, op. cit., p. 181.
[21] Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit., p. 40.

GUILELM ȘORBAN

Debutul de bun augur din 1899 cu romanța *Mai am un singur dor,* versuri de M. Eminescu, cu melodia legănată în mișcarea unei hore largi, i-a asigurat compozitorului o mare popularitate, ceea ce l-a îndemnat să persevereze în domeniul cîntecului. În anul următor tipărește 12 cîntece în *Album de compoziții românești,* unde alătură romanțe și cîntece populare. Inaugurat cu amintita romanță, volumul mai oferă *Păsărică trecătoare,* versuri de D. Bolintineanu, *Romîncuța,* cu un ușor caracter folcloric, *O, rămîi,* versuri de M. Eminescu, sentimentala *Șchiopul,* versuri de G. Coșbuc, iarăși cu inflexiuni folclorice în melodie, *Bea, cîmpie, ploi vărsate,* după Anacreon, versuri de G. Coșbuc. Urmează o frumoasă *Doină* de dragoste, concisă și armonizată cu gust (interesante plasări ale treptelor a III-a și a IV-a) căutînd reliefarea rubatoului melodiei, ca și profesorul său I. Mureșianu, anticipîndu-l pe T. Brediceanu.



Modul *re minor* cu treptele a IV-a și a VI-a urcate stau la baza cîntecului *În pădure duce-m-aș,* cu caracter jucăuș, strofic. *Pădurice, deasă ești,* miniatură, avînd o amprentă structurală tipic someșeană. Textele acestor cîntece sînt preluate din colecția lui Jarnik-Bîrsan, muzica fiind, după toate aparențele, de invenție proprie, în cel mai clar stil popular românesc. Această observație e justificată de precizarea „Melodie populară" la *Însura-m-aș, însura,* cu caracter liric, de joc. Ultimele două sînt iarăși romanțe: *Am înțeles din vorba-ți,* versuri de Aurel Ciato și *Ultima dorință,* versuri de M. C. Poni, cu o fizionomie convențională.

În general, cîntecele lui G. Șorban prezintă o configurație ce urmărește să cucerească cu orice preț, ceea ce presupune că melodicitatea, țintind accesibilitatea, face concesii formulelor de circumstanță, clișeelor la îndemîna unui public ce trebuia cultivat. S-ar putea ca minusurile observabile în cîntecele lui G. Șorban, ducegăriile armonice, artificialitatea frazelor și simplitatea arhitecturii, balsamul folcloric să fi reprezentat o condiție de bază a însăși acreditării actului componistic. În timp, ceea ce se părea că avantajează creația își schimbă funcția, transformîndu-se în elemente defavorabile. Or, astăzi, aceste cîntece prezintă doar valoare documentară.

Într-un anumit sens, G. Șorban s-a lăsat afectat de gustul muzical al publicului micilor orașe transilvănene, care păstra deformată imaginea cîntecului țărănesc, asimilînd modelele muzicii profesioniste de joasă altitudine, cele aflate la îndemîna amatorilor. Mixajul realizat era infestat de aceste elemente, ceea ce s-a repercutat negativ asupra creației compozitorului din Dej.

Creația de cîntece a lui G. Șorban capătă un nou impuls prin evenimentele din 1918, exigența și autocontrolul sporește, ceea ce se vede în volumul *Cîntece,* tipărit în 1921, care cuprinde *Măi, crîșmare Niculae, Dorurile mele, Fată mare,* toate trei pe versuri de Octavian Goga și *Peste vîrfuri,* versuri de Mihai Eminescu.

TIBERIU BREDICEANU. „DOINE ȘI CÎNTECE POPORALE ROMÂNEȘTI"

Unul dintre cei mai importanți autori de cîntece, deși este considerat un prelucrător și armonizator de melodii populare, este fără îndoială Tiberiu Brediceanu, care a înzestrat patrimoniul muzicii camerale românești cu un impresionant opus ce conține zece caiete a cîte opt piese, sub genericul *Doine și cîntece poporale românești.* Deci, sînt în total 80 de cîntece pentru voce și pian, tipărite răzleț, care circulau și sub formă de manuscris, ca în 1927 să fie editate integral.[22] Titlul caiete-

[22] Au fost retipărite în 1939, 1954, 1962. De precizat că numai cîntecele din caietele I—V mai văzuseră lumina tiparului, caietele VI—X au avut în 1927 prima ediție.

Scanned with OKEN Scanner

lor este semnificativ, indicînd orientarea muzicianului spre genul considerat ca fiind cel mai caracteristic — doina. Precizarea cîntece „poporale" și nu populare merită reținută, deoarece termenul accentuează originea și nu circulația acestor cîntece.

T. Brediceanu s-a oprit numai asupra muzicii sătești, colectînd melodii din Banat, Transilvania, Crișana și Maramureș; excepție fac doar 2—3 provenind din Muntenia și Moldova, ceea ce explică puritatea de cristal și extraordinara originalitate a fanteziei creatorilor anonimi.

Prin acuratețea muzicală și tematica poetică, aceste cîntece ilustrează întru totul estetica sămănătoristă, promovînd idealurile vieții sătești, arta rustică, necontaminată de influențe din afară. Cîntecele preluate din mediul lor, de la țărani sau intelectualii buni cunoscători, au fost transcrise direct de la informatori sau de pe înregistrările efectuate cu fonograful. Ca profund cunoscător, T. Brediceanu, în versiunile canto-pian, a respectat cu strictețe tiparul folcloric, urmărind ca în acompaniament să obțină cadrul adecvat liniei melodice, ceea ce l-a îndreptățit să introducă în partea pianului formule melodice, isoane, acorduri derivate din fizionomia modelului generator. Rezultatul final obținut este o imagine fidelă a cîntecului popular, îmbrăcat în straie profesioniste, confecționate însă tot din materialul produs de fantezia țărănească. Astfel s-a asigurat o imagine ingenuă, rustică, înzestrată cu virtuțile specificității naționale. Deoarece compozitorul apelează întotdeauna la introduceri instrumentale, la linii complementare, la pasaje de legătură investite cu funcții dramaturgice, adeseori generalizatoare, cîntecele capătă dimensiuni insolite, ceea ce face ca prelucrarea să fie autodepășită, valoarea pieselor sporind considerabil. Aceasta deoarece T. Brediceanu, în chiar felul în care așează în partitură un cîntec, cum îl armonizează, cum îi conferă o anume factură instrumentală, denotă un stil foarte personal, care ridică valoarea cîntecului popular. Numai astfel se explică de ce cîntecele sale se recunosc dintr-odată, au atribute comune, impunîndu-se ca entități aparte, deosebindu-se net de alte pagini, fapt explicabil prin aureolarea lor de ceea ce este stilul lui Tiberiu Brediceanu.

Adevărat, este posibil ca mijloacele armonice, pianistice cu care operează compozitorul să fie amendabile, să pară uneori rudimentare, prea simple. Am mai arătat, T. Brediceanu nu dispunea de o tehnică de compoziție savantă. Probabil aici stă ascuns secretul reușitei sale, deoarece nu a avut nevoie de alte mijloace decît cele simple, la fel ca și naturalețea gîndirii creatorului din popor. T. Brediceanu confirmă regula că un compozitor poate fi mai legat de muzica tradițională în directă proporție cu neacumularea unui complex arsenal tehnic, care pe mulți i-a îndepărtat de stratul primar. Măiestria autorului acestor doine și cîntece populare constă tocmai în punerea în valoare a purității și prospețimii lor, ceea ce reprezintă un enorm merit.

T. Brediceanu se remarcă prin constanța cu care a slujit cîntecul, fixîndu-se asupra profilului „cîntec poporal", nepermițîndu-și să com-

Scanned with OKEN Scanner

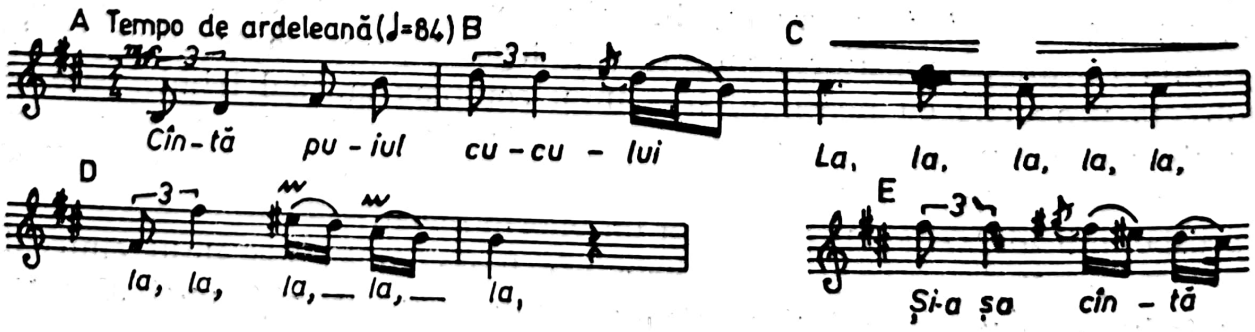
pună romanțe și lieduri. Sub acest aspect, poate fi considerat ca un caz unic, știind că alți autori de cîntece populare, bunăoară D. Georgescu Kiriac, E. Monția, au survolat și alte teritorii . . .

Deși, cum s-a arătat, *Doine și cîntece poporale românești* au fost publicate in extenso în 1927, totuși, sînt rezultatul a 35 de ani de muncă intensă pe acest tărîm. Primele cinci caiete se integrează perfect, ca an de compunere, pînă în 1920. Restul, nu, dar piese disparate se întîlnesc și în celelalte caiete, în total 7. Astfel, în nr. VI — *Jelui-m-aș și n-am cui* (1920), *Împărate, împărate* . . . (1918), *Măi bădiță, copil prost* . . . (1920); Caietul VI — *Eu pe deal, mîndra pe vale* (1920); Caietul VIII — *Dragu-mi-i, mîndro, de tine* . . . (1920), cîntec extrem de răspîndit, *Du-te dor cu Murășu'* . . . (1920), *Taci, mireasă, nu mai plînge* (1920), *Trandafir de pe cetate* . . . (1917).

Așadar, T. Brediceanu compune pînă la sfîrșitul anului 1920 un număr de 48 de cîntece pentru voce și pian, dintre care doine sau cu caracter de doină, indicat într-un fel de către autor, sînt 27. Apar 6 în caracter (tempo) de *Ardeleană*, iar 3 sînt haiducești, 1 este de nuntă. La celelalte nu se precizează genul.

În *Caietul I*, nici un cîntec nu-i datat. *Foaie verde foi de nuc* este liric, cu conținut pastoral, avînd o melodie lină, duioasă. După o introducere a pianului ce vehiculează tema, se conturează o tensiune armonică ce invită vocea să debuteze. Partea vocală e suverană, etalînd, în *si minor*, o frază cantabilă, articulată într-un ambitus de cvintă, corespunzînd cupletului, în mers legănat, ternar, după care, o altă frază, mai expansivă, apare în metru alternativ de 4, 2 și 3 pătrimi. Succesiunea frazelor este: *a a b a b a*. Derularea melodiei se face rubato, indicațiile „ritardando", „a tempo", „largo" converg în acest sens.

Cîntă puiul cucului . . . este o „Ardeleană", cu un pronunțat caracter instrumental, ceea ce confirmă și ambitusul larg al melodiei, profilul arpegiat, semicadența de cvarte. Expresia acestui cîntec poate fi plasată în sfera exuberanței, energiei și a dragostei de viață, de natură. Încadrînd „Ardeleana" în 2/4, compozitorul simte ritmul șchiop, că nu sînt egale toate duratele, ceea ce îl determină să recurgă la formula trioletului pentru prima pătrime. Curioasă apare inconsecvența compozitorului, care nu menține pretutindeni această formulă divizionară. Lipsește în frazele cu funcție de refren (La, la, la), în semicadențe. Frazele sînt dispuse simetric și se organizează în colaj, prin distribuirea celulelor tematice care sînt în număr de cinci.

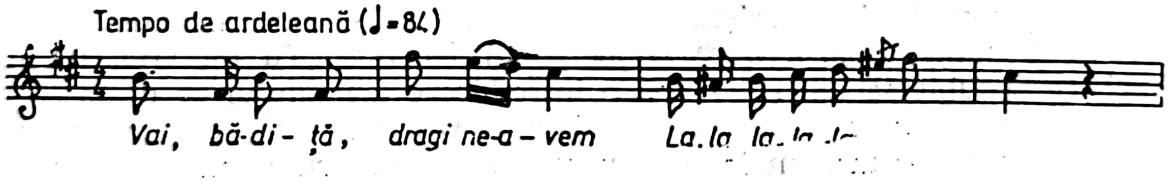


Dispunerea lor apare astfel:

A — a b c | a b d
A — a b c | a b d
B — e b c | e b d
B — e b c | e b d v. (codă)

Privind această diagramă se observă ingeniozitatea construcției, anume fraze ce se mențin constant și fraze ce se schimbă. Paradoxal, cele mai puțin prezente sînt celulele de incipit, care ar trebui să fie cele mai vehiculate. Teme de plan secundar *(b)* apar de fiecare dată. Tipologia fixă se întîlnește în semicadențe și cadențe. Ca frecvență, ordinea este *b c d a e* în sens descendent, de la mult la puțin. Fundalul instrumental bine ritmat, cu broderii melodice, este sugestiv, dinamizînd expresia. Deși melodia are profil modal, *si minor* cu treapta a patra urcată (pasager apare cromatizată în ornamente), treptele a VI-a a VII-a și a IV-a, urcate, anihilînd efectul diezului prin becar.

În doina *Spune mîndro-adevărat ...* *T.* Berdiceanu recurge la metoda tratării antifonice, pianul are o preludiere monodică, încheiată cu o cadență pe septimă de dominantă. Vocea solistă intonează fără acompaniament melodia înflorată, jeluitoare, de dragoste, doar în cadențe reapare pianul, cu acorduri arpegiate ale treptelor principale. Fermecătoare sînt cadențările pe sunetul median, ca și efectele produse de cromatizarea treptelor a IV-a și a II-a a modului major pe *sol*. Antrenantă prin ritmul său vioi și melodia de joc este *Vai, bădiță, dragi ne-avem ...*, în „Tempo de Ardeleană", notată tot în măsura binară, dar fără a marca consecvent ritmul șchiop.



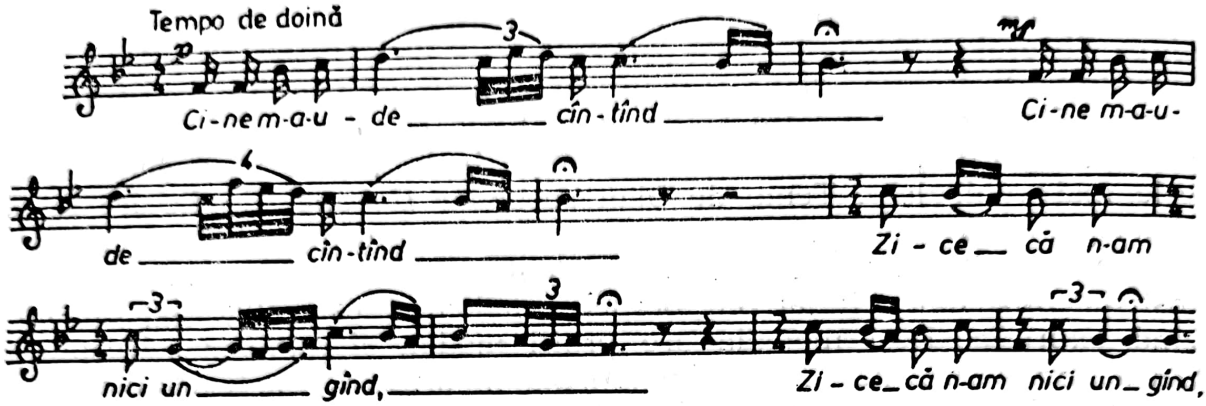
Cîntecul e strofic, arcuit în două fraze, brodate pe un eșafodaj pianistic lapidar, spiritual și eficient.

Bădișor depărtișor ... e o doină de dor, Badea e departe ... În profilul melodic se găsesc formulări recitativice și grupări melismatice, într-o alternare ondulată, nostalgică. Încadrînd-o în măsură binară; compozitorul apelează la aceeași dispunere cu triolet pentru primul timp, ca la una din „Ardelenele" anterioare, deși aici avem o doină. Să fie acesta semnul unei interpolări a acelorași atribute în genuri diferite? Straiele armonice sînt mai încărcate, căci apare și un acord de septimă mică pe treapta a VI-a. Coloritul național este ingenios surprins prin modul *sol minor*, cu treptele a IV-a și a VI-a ridicate (oscilante).

O admirabilă doină este *Cine m-aude cîntînd*, un model al genului, axată pe ideea astîmpărării jalei inimii prin cîntare. Singurătatea, înfrățirea cu cîntecul apar drept suport moral, tonifiant. Cantabilitatea,

Scanned with OKEN Scanner

frumusețea desenului cu rulade florale într-un mers strict diatonic, cu cadențe perfecte la început, apoi glisări spre dominată, cu oprire finală, în voce, pe *sol*, care, ca funcționalitate este labilă, trimițînd urechea spre cadența dorică.



Acompaniamentul se menține în penumbră, articulînd cu discreție acorduri sau pasaje de culoare, îndeosebi în coda instrumentală.

Bade, zău, o fi păcat . . ., doină de dragoste, mîndra și-a așteptat în zadar iubitul . . ., cu o individualizare muzicală mai puțin pregnantă. Cu toate acestea, firul melodic este ales, desfășurîndu-se măiestria improvizatorică. De data aceasta acompaniamentul lasă senzația unei desfășurări omofone, vocea fiind urmărită notă cu notă, succesiunile treptelor principale menținîndu-și monopolul.

Un cîntec unic în felul său, în această colecție, este *Bagă, Doamne, luna-n nor*, datat 1894, deci, primul în ordinea vechimii din această colecție, oferind două mișcări distincte, în plus, contrastante, *Doina „Bagă, Doamne, luna-n nor"* și joc — *Ardeleana*, „Tu nu vrei, tu nu vrei, ce-ai iubit să iei" . . . După o introducere a pianului ce desfășoară anticipativ crîmpeie tematice ale doinei, vocea solistă, pe un suport acordic static, enunță melopeea lirică, cu un puternic fond afectiv ce desfășoară formule simple, neînrolate în cvadratura clasică, uneori înflorate, îmbogățite cu rezonanțe modale prin cromatizarea treptelor a III-a și a IV-a a modului. De fapt, doina oscilează între major și minor, în timp ce jocul e în modul *sol* mixolidian, încheindu-se printr-o formulă cadențială tipică pe treapta a II-a. În tema jocului se remarcă ritmul, notarea ritmică a Ardelenei: ♪♪ ♩ Susținerea pianistică e variată și are o ușoară tentă de virtuozitate, prin figurații melodice. Cîntecul *Bagă, Doamne, luna-n nor* . . . e o capodoperă a genului, reprezentînd în mod strălucit datele tehnico-artistice ale stilului Tiberiu Brediceanu.

În *Caietul II* au intrat: *Știi tu, bade, ce mi-ai spus* . . . (1907), *Vino, bade, iar acasă* . . . (1906), cuvinte de Maria Florescu, doina *Năcăjit ca mine nu-i* . . . (1906), o „Ardeleană", frumoasă, mult cîntată, *Cîte flori*

pe deal înflor (1908), *Cîntec haiducesc I* (1911), *După ochi ca murele...* (1907), o minunată doină *Trageți voi, boi...* (1907) și *Cine n-are dor pe vale...* (1907).

Între aceste cîntece, unele aduc elemente noi. Astfel, *Știi tu, bade, ce mi-ai spus* e o melodie de joc, foarte simetrică, vehiculînd un conținut liric, în care tronează dorul după iubitul plecat... Ca arhitectonică, spre deosebire de alte cîntece simplu concepute, aici se impune o înlănțuire de secțiuni, în care unele formule, nu atît incipituri, de cadențe sau de fond, revin cu insistență. Schema, în mare, comportă: *A B C D D D* — cu o codă dezvoltată, ceea ce înseamnă că elementul de joc face ca ponderea tematismului să fie transferată spre final... În tot cazul, este unul dintre cele mai ample cîntece, avînd și un plan tonal contrastant: *Fa major — La bemol major — do minor — fa — La bemol major — Fa major.*

Fermecătoare e și doina din *Vino, bade, iar acasă...* datorită purității diatonismului, ornamentelor caracteristice și formulelor cadențiale cu salt de cvartă superioară și octavă inferioară la tonică, precum și alternarea coborîtoare a treptei a doua a modului minor, avînd o factură pianistică acordică, cu lapidare intervenții. Modul din *Cîte flori pe deal înflor* ce figurează în ediții mai vechi drept *Floare fui, floare trecui*[23] este interesant, *mi minor* cu treptele a IV-a și a VI-a alterate suitor. O altă noutate, *Cîntecul haiducesc,* cu inflexiuni de baladă, trecută parcă prin filiera muzicii lăutărești. Ritmul e ferm, spre deosebire de doină, iar modul apare pregnant, major cu treptele IV și VI urcate. Pendularea major-minor e caracteristică în *Cine n-are dor pe vale...*, mersul melodic arpegiat, ca și alternarea măsurilor de 3 și 4 timpi.

T. Brediceanu demonstrează în aceste creații cît de sclipitoare este fantezia populară, cît de felurită este doina. *Păsărică, mută-ți cuibul...* (1911), care deschide *Caietul III,* se recomandă prin stilul recitativic și, mai ales, prin cel metaforic, fiind constituită din trei rînduri melodice, primele două descinzînd dintr-o celulă comună, iar ultima e concluzia, cu o frumoasă încheiere frigică (în *fa diez).* E interesant cum compozitorul, din idei scurte, a trei măsuri, realizează fraze cvadrate, întregite de pian.

Însăși coda, încredințată numai instrumentului, completează numărul total al frazelor la patru, realizînd simetria ansamblului. Ca și în cazul unor melodii cu efigie modală, pe care T. Brediceanu le încadrează în sistemul tonal, chit că respectă configurația cromatică, și în cazul construcției prin prelucrare se apelează la retușuri, pentru a se imprima produsului muzical o configurație adecvată conceptelor clasice. Ajutorul obținut, deși pare impropriu uneori, are calitatea de a nu deturna, de a nu deforma chipul inițial, menținîndu-l, intervențiile compozitorului par să fi fost făcute din exterior, în afara citatului.

---

[23] Sbârcea, George. *Tiberiu Brediceanu.* București, Edit. Muzicală, 1967, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

Doina *Leagănă-te frunzuliță* (1911) oferă o mostră a libertății fanteziei în articularea frazelor și, implicit, a arhitecturii, avînd următoarea dispunere pe măsuri:

$$\frac{a \quad a \quad b \quad b}{2+2+3+5(3+2)}$$

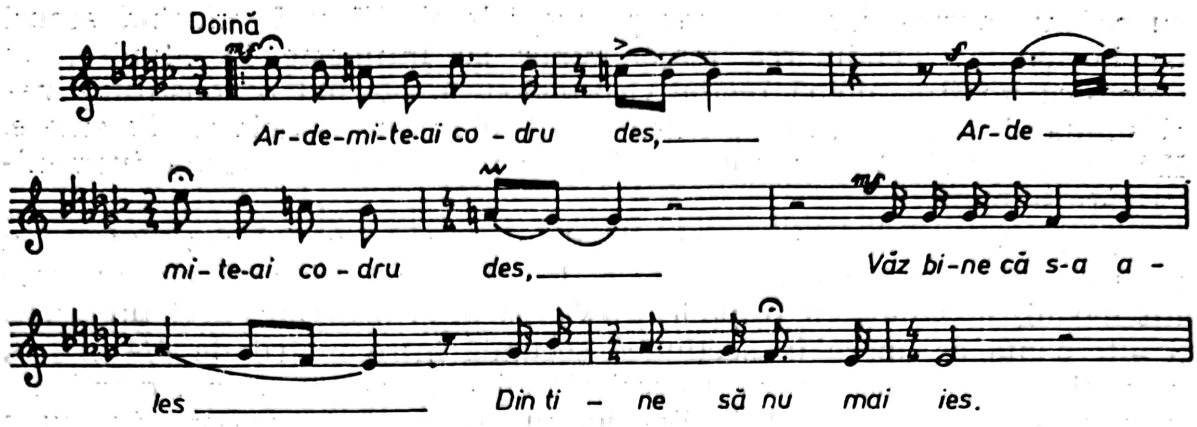
Ultima frază *(b)* e amplificată printr-o formulă dorică de încheiere. De observat că în frazele *b*-ului măsurile devin alternative, de doi și trei timpi, iar ritmul e pendulant, prin adoptarea unor diviziuni neregulate (triolete).

Și mai insistente sînt asemenea diviziuni, completate și cu cvintolete (de treizecidoimi și șaisprezecimi) în doina *Ce vii, bade, tîrzior* ... (1909), cu coborîrea treptei a doua a relativei minore, cu opoziții modale ale major-minorului într-o ingenioasă succesiune de fraze: *a b c c*. Treapta a doua e coborîtă și în doina *Tu te duci, bade, sărace* ... (1911), în care nu traseul melodic în caracter rostit impresionează, ci maniera deosebită a frazei a doua ce începe cu o doime urmată de o pauză de șaisprezecime, corespunzătoare respirației, avîntului înaintea intonării liniei melodice precipitate, Tăcerile, întreruperile capătă profunde semnificații, inclusiv cea dinaintea trioletului. Antiteza dintre fraze se obține prin contrapunerea frazei prime, de o mică respirație, cu fraza secundă, avînd trei elemente bine conturate. Deși are o altă identitate, și doina *Foaie verde, foaie lată* ... (1909) are o construcție de aceeași factură, prima frază e articulată dintr-o linie, fie ea și curbată, în timp ce, a doua, are trei fraze distincte.

În *Turturea din valea sacă (1911),* caracterul instrumental al melodiei încredințate vocii soliste rezidă în secundarea ritmului de ardeleană cu inflexiuni ce repetă intervalul de sextă mare. Sînt două secțiuni distincte, dar necontrastante, proiectînd fraze cu text, evident de dragoste și fraze cu vocale (la, la, la). Dispunerea lor este: *a b a b (c) | d e (m) d v f(bvvv),* toate în cea mai limpede tonalitate majoră *(si bemol).* Tocmai această configurație marcant tonală are darul să pledeze în favoarea sursei lăutărești a citatului ce stă la originea cîntecului.

Caracter bine ritmat degajă și *Pe unde umblă doru'* (1909), cu o melodie nu dintre cele mai interesant dispusă, în *sol minor,* cu treptele a IV-a și a VI-a alterate suitor, iar a II-a coborîtor. *Cîntec haiducesc II* (1909), *Arde-mi-te-ai, codru des,* în pofida titlului, este tot o doină, foarte îndrăgită, avînd un caracter liric, jeluitor, axat pe tema înfrățirii omului cu natura, cu codrul. În melodie se remarcă patru fraze, prima desfășurînd două arcuri tetracordale descendente, a doua, o extensiune înflorată, în care apar caracteristicile modului, alterarea suitoare a treptelor a IV-a și a VI-a. Fraza a treia e recitativică, încheindu-se cu o cadență cantabilă, treapta a patra apare repusă în firescul modului, iar ultima frază, laconică, e o variere a precedentei.

Scanned with OKEN Scanner



Caietul IV conține cinci doine, două cîntece lirice ce au afinități cu tipologia doinei, și o „Ardeleană." Aceasta este *Foaie verde pup de crin* ce la început are același desen melodic ca celebrul cîntec de mai tîrziu *Pe cărare sub un brad,* al lui D. Georgescu Kiriac, după care evoluează altfel. Cantabilitatea generoasă, cadențări dorice, modulație pasageră la subdominantă, avînd două secțiuni necontrastante cu transferări de formule, ceea ce face ca melodica, ori să fie sărăcăcioasă ori, extrem de unitară. În armonizare *(Sol major)* treptele principale, tonica și dominanta, sînt suverane, deranjate uneori pe acordul de subdominantă și septima de dominantă, într-o cadență autentică. Spre final se îmbogățește limbajul cu treptele a II-a și a VI-a. În *Auzi, mîndro, cucu-ți cîntă* ... (1911), oscilațiile major-minor sînt în largul lor, cu aceeași risipă de cantabilitate, avînd în final o frumoasă încheiere frigică. Jocul „Ardeleana" mai apare în *S-a dus cucul de p-aici* ... (1909), emanînd o electrizantă voie bună. Prin cvadratura riguroasă a celor două secțiuni, acest cîntec, care s-a bucurat de o mare popularitate, apare ca un caz rar de simetrie perfectă. Dar caracterul aparte constă în constituția frazelor, fiecare oferind două elemente, melodia cu textul și formula cadențată, de completare, pe „la, la, la", ce susține explicit jocul.

Doinele sînt reprezentate de *Pe sub flori mă legănai* ... (1909), *Sus în vîrful dealului* ... (1911), *Mîndro, de dragostea noastră* ... (1911), *Cînd treci, bade, pe la noi* ... (1911) și *Frunză verde, frunzuliță* ... (1895). Acesta din urmă, avînd cursivitate melodică, în ciuda celor patru fraze în care se constituie, derulîndu-se ca o zicere, pe un fundal acordic arpegiat sau nu. Apartenența la modul *re minor* e oscilantă, pînă la ultimele două fraze; pînă atunci tronase doricul, apoi minorul cu treapta a IV-a fluctuantă. Caracterul rubato, cu mersul silabic și figuri melismatice în cadențe, e admirabil surprins. Modul minor de *si,* cu treapta a IV-a urcată pretutindeni, apare în *Cînd treci, bade, pe la noi* ... liric, unde dragostea și dorul revederii, cu promisiuni, nădejdi, visuri, determină o structură nesimetrică, cu patru fraze melodice, pe cît de laconice, pe atît de înflorate. Foarte interesantă apare ultima,

Scanned with OKEN Scanner

cu cadență dorică, înscrisă doar pe treptele V, VI și I, aducînd ecouri de bucium... Pendularea major-minor se întîlnește în *Mîndro, de dragostea noastră*, doină recitativico-melodică, oferind o constituție neobișnuită de patru fraze, primele două alăturate, celelalte distanțate. Este o altă ipostază a dorului, a înfrățirii în dragoste, în ciuda dușmanilor care se opun...

În două secțiuni este construită doina *Sus, în vîrful dealului...* cu fraze ce se reiau variate. Ceea ce e deosebit de interesant aici nu este atît modul, *fa minor* cu treptele a IV-a și a VI-a urcate, deci un doric, ci alternanța ce apare în secțiunea secundă între metrii de 4/4 și 5/4, cu oscilări de tempo, răriri și accelerări. Este, credem, prima doină din seria acestor cîntece cînd T. Brediceanu apelează la această diviziune de tip aksak. Repetăm, doina este datată 1911! De remarcat și arcadele pianului, factura instrumentală destul de variată și încărcată.

Pe sub flori mă legănai... una dintre cele mai cunoscute creații ale lui T. Brediceanu, o miniatură vocală extrem de laconică și caracteristică, încadrată în modul ionic *sol*, avînd culminația la începutul frazei a treia (pe subdominantă), cu nelipsita cadență dorică, alternarea măsurilor binare, ternare și vaporozitatea facturii instrumentale. Această doină a fost inclusă anterior în partitura tabloului etnografic *La șezătoare*, în partida Ilenei.

Cîntecele pentru voce și pian concretizează în mod strălucit ceea ce Brediceanu scria în 1920 „... ce împrejurare dă muzicii timbrul, coloritul, caracterul specific național? Motivul național. Muzica se naște, se dezvoltă, evoluează din bazele folclorice puse în vremurile trecute".[24]

În *Caietul V*, doinele nu mai domină. Sînt doar trei, e drept, a patra e cuprinsă în *Cîntec haiducesc III*. În schimb apar cîntece în tempo de horă, în număr de două, o ardeleană și un cîntec liric propriu-zis.

Acesta este *Măi, Timișe, apă rece...* (1917), cu armură pentru *sol minor*, treptele a IV-a și a VI-a urcate, cadențînd pe treapta a doua. Sînt frecvente pendulările metrice. *Floricică de pe apă* (1917) e un cîntec liric, cu caracter de horă, deși ritmul șchiop pare să trădeze o structură metrică mai complexă, nesurprinsă ca atare. Dragostea e și aici prezentă, mîndra cere florii să spună cucului să tacă, deoarece bădița a adormit mînios... Absolut simetric, cîntecul e fermecător, plin de voioșie și elan, atribute imprimate de melodia jucăușă. *Cîte flori sînt pe pămînt* (1915) e scris în 6/8 și are o structură mai neobișnuită, deși ca organizare a celor 4 fraze e simetric: *a b b c*, ultimele două înflorate cu melisme. Tema poetică vehiculată cîntă floarea soarelui care nu merge la „jurămînt" ca celelalte flori, ea stă în „șaua raiului / Și judecă florile / Ca soacra nurorile..." Cîntecul nu are o deosebită pregnanță, dar poartă aceeași vitalitate ce derivă din originalitatea fanteziei populare.

[24] Brediceanu, T. *Despre muzica și arta dramatică la noi*. În: *Patria*, Cluj, 11 aprilie 1920; *Scrieri*, București, Edit. Muzicală, 1976, p. 30.

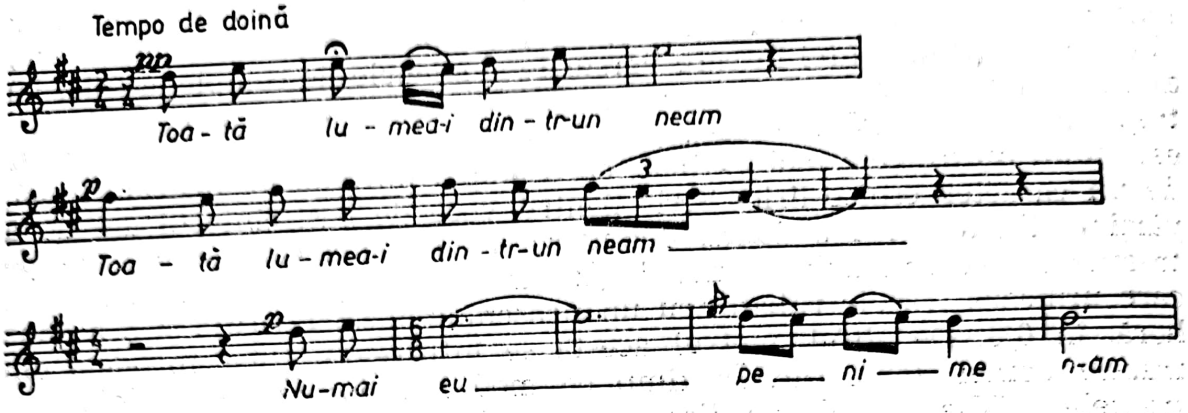
Scanned with OKEN Scanner

Cucule cu peană sură ... (1915) este un joc, o „Ardeleană", notată în măsură binară, prin melodica zglobie, purtată de frazele: *A (a—b), A (a—c), B (db), B (dc)* în care versurile și silabele de completare (la, la) alternează necontenit. Interesant se profilează modul minor de *la,* cu treptele a II-a, a IV-a, a VI-a și a VII-a ridicate. *Cîntecul haiducesc III* este unul dintre cele mai extinse, cu o amplă introducere instrumentală, de un caracter eroico-liric. Scris pentru voce de bas, cîntecul are două părți distincte: prima, doină, debutează cu o gamă ce parcurge de pe treapta a V-a a modului minor de *fa,* gama *Do major* cu *la bemol,* după care urmează frazele rubato, cu un neasemuit farmec rustic și o a doua horă, în 6/8. De altfel, metrul acesta se infiltrează, chiar într-una din frazele doinei, temporar. În timp ce modul major apare în doină cu treptele a IV-a și a VI-a ridicate, hora este prin excelență diatonică. Să reținem că dacă pînă la acest *Cîntec haiducesc* contrastele axate pe genuri se realizau numai prin opunerea doină-ardeleană, aici, cum arătam, doina e urmată de o horă boierească. După ce ani la rînd fusese considerată drept genul cel mai reprezentativ, T. Brediceanu, intrînd în arena creației, contrapune doina și, timp de două decenii, pare să nu știe de existența horei. După ce impune și doina, legitimîndu-i valențele, se reîntoarce la horă, fără a renunța la marea lui dragoste ... În celelalte caiete se mai găsește doar o horă. E adevărat, în cele opt caiete: *Jocuri populare românești* pentru pian, ce cuprind anii 1894—1929, sînt doar trei hore și acestea din Banat, două, și din Bucovina, una.

Nu se dezice regula nici în această baladă de a se schița o acțiune, haiducul a băut în cîrciumă preț de șapte cai și cere codrului să nu-l trădeze, să nu-l dea pe mîna dușmanilor ... De remarcat, punerea în pagină a baladei oferind solistului momente de etalare a virtuților tehnice vocale, într-un fel, ale belcantoului.

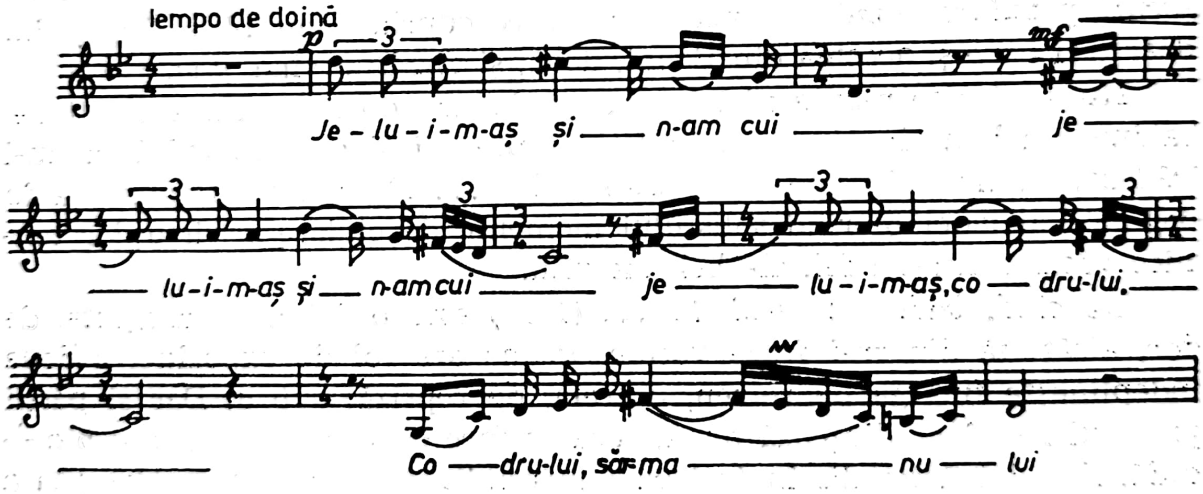
De cînd, bade, tu te-ai dus ... (1917) este o doină de dragoste, de dor, alcătuită din trei fraze vocale. Prima are rol de expoziție, a doua îndeplinește funcția de refren, a treia, de repriză: *a b a.* Dar și părții pianului i se încredințează tema, ceea ce face ca forma să fie: *a a b a* + *codă.* E o doină tonală, în *la bemol mixolidic,* încheindu-se pe treapta a doua. Și aici secțiunea centrală e la subdominantă. Doina *Bade, după dumneata* ... (1915) cîntă tot dragostea, dorul fetei după iubitul ei, care o face să se topească la fel ca și cînepa ... Sînt două secțiuni, *a a b b* (eliptic). Caracterul melodic e același, generos, cu formule înflorate, mai ales în partea secundă, unde măsurile devin alternative, de 2, 3 și 4 timpi. *Toată lumea-i dintr-un neam* ..., (1915) prezintă doina în următoarea distribuire a frazelor: *a b b a b.* Acesta e lărgit prin modificarea metrului de trei-patru ori și trece prin 4/4 la 6/8, avînd ca număr de măsuri asimetria: 2+3+3+3 (cu anacruză). Iată cum se extinde fraza a patra și, deci, înrudirea dintre prima și ultima. A doua e identică cu a treia:

Scanned with OKEN Scanner

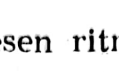


Ideea cîntecului e cuprinsă în versurile „Toată lumea-i dintr-un neam / Numai eu pe nimeni n-am . . . Rabdă, inimă, și taci, / Ca pămîntul care-l calci".

Din *Caietul VI, Jelui-m-aș și n-am cui . . .* (1920) este o admirabilă doină de durere, de jale, avînd o pronunțată structură declamatorică, recitativică, cumulată cu un desen melopeic. Interesantă apare proiecția frazelor pe structura de cvintă a dominantei, cu treapta a IV-a ridicată la început, apoi pe cea a tonicii, cu *fa diez*.



Măi, bădiță, copil prost . . . (1920) e un cîntec liric cu caracter jucăuș. O doină interesantă e *Împărate, împărate . . .* (1918) de cătănie, cu conținut antirăzboinic. Debutează cu sonorități de tulnic la voce și ele se vor infiltra în partida vocală, dar neostentativ. Există o generoasă cantabilitate, de larg suflu poetic. Din *Caietul VII* face parte doina *Eu pe deal, mîndra pe vale . . .* (1920), de dor și dragoste, cu o adevărată dispunere asimetrică a frazelor: 6+6+4. Din *Caietul VIII*, cîntecul liric, în caracter de joc, *Dragu-mi-i, mîndro, de tine . . .* (1920) se remarcă prin frumusețe și limpezime, ceea ce și explică deosebita sa popularitate. Neobișnuită apare structura, nu numai riguros de simetrică, dar și de cîte 8 măsuri, ca și încadrarea permanentă în sfera lui *Sol major*. Arhitectura: *A — A — B — A*.

Du-te dor cu Murășu' ... (1920) e o doină cu desen melodic capricios, precipitat, în șaisprezecimi, tinzînd spre o valoare de doime pe care rămîne, ca din nou să se modeleze ca o arcadă ... În fine, *Taci, mireasă, nu mai plînge* ... (1920) aduce o ieșire din cadrul obișnuit, fiind un cîntec liric, de nuntă, cu un desen ritmic ostinat:  care doar în secțiunea mediană se modifică ușor, pentru puțin timp. Și aici, simetria de 8 apare clară. Modul e major, *fa*, cu treapta a VI-a fluctuantă. Jucăuș e și *Trandafir de pe cetate* ... (1917), cîntec liric de cătănie, ceea ce pare să confirme structura tonală și profilul melodic neobișnuit de silabic.

Concluzia? T. Brediceanu aduce un puternic suflu de noutate, de prospețime în cîntecul românesc, etalînd o mare forță de cuprindere, marcînd importanța doinei, extraordinara sa valoare expresivă. Chiar dacă relația voce și pian poate apărea uneori nu prea potrivită, iar tendința de încadrare a modalismului în funcționalismul tonal cam fortuită, T. Brediceanu rămîne un compozitor aparte, cu o puternică individualitate națională. Așadar *Doine și cîntece poporale românești* este un monument liric de vibrantă forță lirico-poetică.

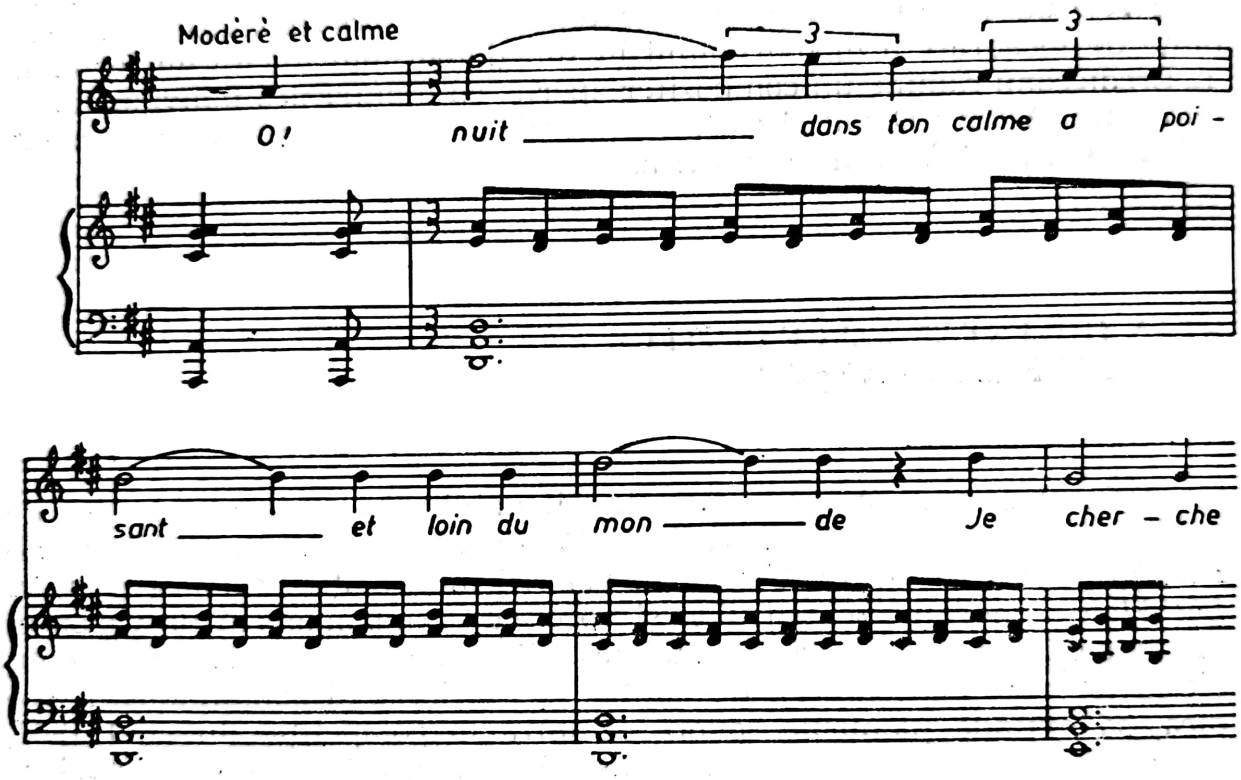
STAN GOLESTAN „ZECE CÎNTECE POPULARE ROMÂNEȘTI"

Primul „chanson", Stan Golestan îl publică la vîrsta de treizeci de ani, *Le Muguet* (1905), versuri de L. Passurf, într-un stil ce caută ancorare în muzica franceză. Continuă, valorificînd creația aceluiași poet, în *Les Fleurs,* melodie pentru pian și voce, cu acompaniament de violoncel sau vioară, expresia lirico-nostalgică fiind definitorie. Prezența unui alt instrument cu coarde e de natură să precizeze disponibilitatea melodică, să extindă planurile sonore ce intră în competiție. În anul 1907, compune *Somnoroase păsărele, Venise* (Veneția), nocturnă, cu versuri de M. Eminescu și *Intimité.* Un an mai tîrziu, *Sanglots,* versuri de Robert Demares și *Dix Chanson populaires Roumaines.*

O altă creație este *Poème bleu,* op. 16, tipărit în 1910 de J. Pitault, care a fost republicată în *Album muzical,* suplimentul din noiembrie 1911 al revistei franceze *Muzica,* motivîndu-se prin aceea că autorul are o „originalitate totdeauna interesantă". Se publică doar nr. 1, *Soir,* fiind într-adevăr interesant, nu atît ca pregnanță melodică, ci datorită atmosferei impresioniste pe care o degajează. Noaptea instaurată peste plaiuri ... Parfumul serii ..., natura își revarsă liniștea eternă ... făcînd ca lira să vibreze ... Calmul nopții predispune la cîntarea liniștii profunde ... Totul în acest *Poem albastru* e culoare estompată, pentru a nu tulbura senzația de calm și contemplare. Găsim procedeele impresioniș-

Scanned with OKEN Scanner

tilor, începînd din registrul grav; jocul oscilant al cvartelor și cvintelor din registrul înalt ce generează o dinamică interiorizată, lăsînd la mijloc un spațiu liber în care se afirmă o temă concisă, cantabilă, cu un profil tainic, somptuos. Apare în *Re major*, apoi în *Fa diez major*. Vocea solistă intră pe fluxul melodic al pianului, continuînd-o, jalonînd fraze largi, în valori calme (3/2), rupînd structura ritmică prin cîte o formulă de triolete (alt procedeu impresionist), modulînd, ca în repriză să preia tema principală modificată, ca o concluzie, tot contemplativă, de efect, prin liniștea majestuoasă în care natura se profilează... Vehicularea intervalelor ca sexta, cvarta perfectă, secunda mare, cu ostentație, are rostul de a contura o lume sonoră catifelată, vrăjită de culorile caracteristice nopții cu lună, favorizînd anihilarea contururilor ferme. Momentul reprizei:



Prin excelență contemplativă, afișînd un caracter static, această muzică urmărește transpunerea în sunete a principiilor simboliste.

Mai compune, tot în manieră impresionistă, *Deux mélodies... La voix des cloches* și *Obsession*, versuri de Gabriel Courtial. După 1920 va scrie mai puțin, reținem *Doïnes et Chansons*, total opt cîntece.

Dar să ne întoarcem la cele *Zece cîntece populare românești* care s-au bucurat de multă prețuire în epocă, fiind adeseori programate în concerte camerale la Paris, dar nu numai. Stabilit din 1892 la Paris, cînd avea 17 ani, Stan Golestan manifestă în partiturile sale o constantă atitudine de prețuire a valorilor artei muzicale românești, ceea ce se concretizează în subiecte programatice și, mai ales, în cîntece populare preluate sub formă de citat. Evident, nu toate partiturile conțin motive

Scanned with OKEN Scanner

populare, dar multe le valorifică și nu e deloc întîmplător că acestea sînt cele mai valoroase partituri.

Zece cîntece populare românești nu inaugurează o nouă direcție în creația acestui compozitor, dar, scrise în 1908, pot fi asociate etapei cînd are intense preocupări pe linia descoperirii adevăratei căi pentru realizarea specificității, preocupări expuse limpede în articolul *Rolul cîntecului popular în opera simfonică* (*Muzica*, II, 8—9, mai-iunie 1909, p. 286). Evident, în *Zece cîntece populare românești* nu atinge parametrii vizați în pledoaria sa teoretică, dar, fapt incontestabil, piesele conțin o puternică individualitate etnică, datorită preluărilor ad literam din repertoriul lăutăresc.

Așadar, cele *Zece cîntece populare românești* sînt prelucrări, subliniem, simple prelucrări, cu o minimă, am spune rudimentară, înveșmîntare armonico-timbrală. S. Golestan nu cunoaște atît de profund muzica orală sau cunoaște foarte bine doar o infimă parte a ei, cea lăutărească, fie direct, în scurtele sale reveniri în țară, fie prin intermediul unor români aflați la Paris, aceștia putînd fi și lăutari, fie prin unele publicații de muzică populară. Ceea ce este și mai curios privește faptul că S. Golestan pare să nu fi avut contact cu un repertoriu prea larg de vreme ce apelează la unele din metodele deja prelucrate de Enescu în *Rapsodia română nr. 1*.

Observația comportă și o altă interpretare; nu este exclus ca S. Golestan să caute o raportare la Enescu, la muzica românească, și astfel, în mod deliberat, să avanseze aceleași cîntece *Am un leu* ... și *Inimioara mea* ... Mai există și opțiunea epigonismului fără alte implicări, care nu poate fi total exclusă din această ecuație.

Fără să aibă forța și prospețimea melodiilor țărănești, așa cum se întîlnesc la T. Brediceanu, cîntecele lui S. Golestan conțin totuși o puternică amprentă, o puternică notă de specificitate, aceea pe care o etalau lăutarii la începutul acestui secol. O asemenea fațetă a muzicii românești, conformă unei mode, iarăși lăutărești, a putut fi propagată, fixată, imortalizată prin cîntecele lui S. Golestan care, fiind publicate în 1909, la Editura E. Gellet, în limbile franceză și română, au circulat, făcînd o călduroasă pledoarie artistică pentru muzica românească. Spicuind o idee dintr-o cronică la unul din concertele pariziene în care au răsunat cîteva din aceste cîntece, în interpretarea sopranei Gaetane Wiek-Challet, putem înțelege valoarea artistică și mesajul lor, identificat astfel: „... melancolia galeșă, veselia naivă a motivelor populare și dulceața nostalgică a țării sale“[25].

Volumul se deschide cu *Multe lacrimi am vărsat* ..., notat în *fa diez minor*, în măsură binară, începe și se sfîrșește cu aceeași frază, ilustrînd refrenul cîntecului. Factura sa e, indiscutabil, lăutărească, vehiculînd texte de amor, de inimă albastră, nu prea coerente în desfășurarea lor. În prelucrare, compozitorul schimbă poziția cupletului și refrenului, în sensul că plasează refrenul, deoarece e mai pregnant, în

[25] Passurf, Léon. *Scrisoare din Paris*. În: *Muzica*, II, 6, martie 1909, p. 208.

extremități și în centru. Versurile românești, pe care le oferă detașat, au forma inițială, necorespunzînd exact cu ceea ce este cîntecul în prelucrarea sa. Schema sa ar fi vers — *a* și *c;* completare (Tra, la, la) — *b;* deci, *a b a b c c b b*. În distribuirea frazelor, cîntecul popular este astfel structurat: *a b a b c c a b*. La Stan Golestan, el apare însă astfel: *A (a a) B (b c) B (b c) A (a a) B (b c) A (a a)*. Iar dacă păstrăm literele ce corespund ordinei frazelor melodiei populare, cîntecul, în versiunea la care ne referim, ar fi: *A (c c) B (a b), B (a b) A (c c) B (a b) A (c c)*. Caracteristicile modale se păstrează, respectiv, în mod minor cu treptele a IV-a, a VI-a, (și a VII-a) ridicate. Armonizarea e rudimentară, ca și factura instrumentală total nepretențioasă.

În fond, aceleași procedee se adoptă și în prelucrarea cîntecului *Popa zice . . .*, de fapt melodia *Lumea mea . . .* Refrenul e plasat ca mers de octave în introducere și codă, cîntecul cu text derulîndu-se cum l-a conceput fantezia creatorului anonim, cu cuplet și refren. Există o mocnită expresie de joc, evidențiată de mersul silabic în optimi și mai ales de cadențele melismatice pe treapta dominantei, apoi a subdominantei, iarăși dominanta și apoi tonica, *mi minor*. În fond, la bază se află o scară modală cu alterarea suitoare a treptelor, în ordinea frecvenței, VI, III și II (de fapt, toate apar uneori și în stare naturală). Cîntecul are o tentă satirică („Popa zice că nu bea"), dar conține și accente sociale, marcate de refrenul „Lumea mea", prezent la terminalul fiecărei fraze. Cîntecul emană și un ușor parfum epic. Mai observăm că partea secundă a intrat în *Doina Hașului*. Curios, acesta fusese prelucrat parțial de G. Enescu în *Rapsodia Română nr. 1,* Stan Golestan, de asemenea, urmînd însă un alt model și, în tot cazul, nu fraza frontală, ci de refren, a vestitului cîntec.

Aceeași simplitate se întîlnește și în *Inimioara mea,* cîntec de dragoste (*A B B),* cuplet-refren, doar că se repetă. Modul *sol minor* are treptele a III-a și a VI-a ridicate în cuplet, iar în refren, tonica apare cromatizată. Pe alocuri, pianului i se încredințează crîmpeie melodice din voce, în rest, pedale pe tonică, rare acorduri de dominantă, note melodice. Curba frazelor are ca particularitate nu numai structura metrică schimbătoare la început (două și trei optimi), ci și alcătuirea frazei din 3+3+3 măsuri în cuplet, 5+3 în refren și arcuirea în limitele unei octave ce are sens ascendent, atingînd nota superioară de la care fluxul capătă direcție inversă.

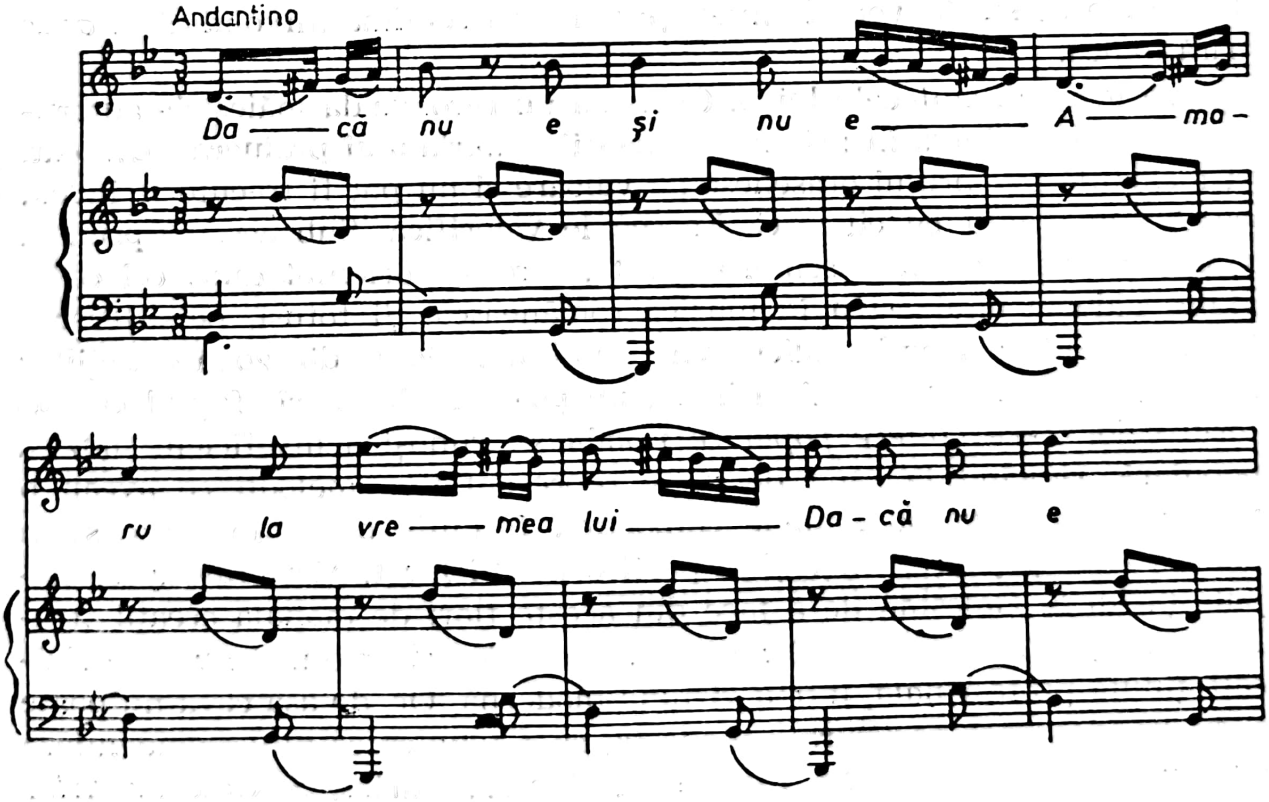
Tot un mod minor (*fa*), cu treptele a III-a și a VI-a urcate, se identifică în *Pentru tine, Jano! Jano!,* cu o structură mai complexă ca melodie, avînd fraze cu desen diferit, tipuri melodice, note ținute pe un fundal sincopat al pianului, formule de ornamentare. Foarte interesantă e versificația rîndurilor, fiecare avînd alt număr de silabe, 12+12+6+6+7, ceea ce determină asimetria frazelor. Elementele intonaționale lăutărești, cu așa-numitul stil de mahala, apar predominante. Ceva mai curat este *Fetițo din acel sat,* cu o structură arhitecturală bazată tot pe cuplet re-

Scanned with OKEN Scanner

fren, acesta repetîndu-se, avînd o limpezime ce atestă apropierea de sfera muzicii țărănești ce trădează uneori caracterul rubato... Factura instrumentală, de asemenea, apare simplă, cu marcaje minime, tonicile minor-majorului și o cadență. Incontestabil, aceste cîntece sînt pitorești, au o policromie bogată, provenind din farmecul lăutăresc.

Îl susține din plin și *Am un leu*... transpus în partitură. Sobru, pentru a reliefa melodia, dar eficient ca expresie, indicația de tempo *Allegretto giocoso* fiind concludentă. Versurile pe care le oferă compozitorul probează ambivalența cîntecului care nu e numai de pahar, strofa secundă debutează și ca varianta *Stejarul*... „Am o țară mult iubită"... În schimb, conținutul celei de a treia strofe vorbește de dragoste,... Melodia este însă notată de o asemenea manieră, încît susține verva, elanul, exuberanța, fiind una dintre cele mai izbutite fixări pe portativ a acestui cunoscut cîntec românesc.

Tot din repertoriul lăutăresc provine și *Aoleo!*, cîntec de dragoste și dor... „Dacă nu e și nu e / Amorul la vremea lui / dacă nu e cin' să fie / Parcă e casa pustie / Aoleo! of! of! of! / Nu mai poci de dorul tău!"... Are un pronunțat caracter lăutăresc, cu melisme de iz oriental, modul *sol minor* cu treapta a patra fluctuantă, deci urcată, proiectînd secunda mărită. Aici acompaniamentul e și mai rudimentar, imitîndu-se taraful prin ritmica ternară a jocului...



Vehiculînd un conținut social, *Noi țăranii de la țară* este un cîntec de tip giusto (cîteva excepții infirmă regula), croit tot pe tiparul strofic, cuplet-refren, acesta repetîndu-se. În refren sînt frecvente frazele reci-

tativice. Neavînd elemente cromatice, modul minor natural nu este pus la îndoială (în armonizare apare treapta a doua coborîtă) nici un moment.

Caracter doinit are *La fîntînă*, lăsînd impresia că originea sa se află în ţinutul Transilvaniei, avînd sonorităţi ce impun, prin intervalul de cvartă, semnale păcurăreşti. Cele trei fraze componente sînt dispuse în formula *A B C (a)*. În armonizare, sonorităţi mai pline, înlănţuiri plagale, chiar şi treapta a IV-a alterată suitor. *La fîntînă* este o miniatură încărcată de miresme poetice.

Ultimul cîntec, după cum indică titlul, este o *Hora (Chanson valaque)*, o melodie de joc, aici binară, întîlnită şi în partitura *Baba Hîrca* de Flechtenmacher, preluată cu unele retuşări. Interesantă apare interferarea voce-pian, deoarece se introduc formule melodico-ritmice de acompaniament, dublări ale vocii soliste, dar şi treceri dintr-un compartiment în altul al unor nuclee tematice, bunăoară cel iniţial, realizîndu-se o interesantă construcţie:

	A		B		A		B	
voce—	a	b	c	d	a	b	c	d
pian—	e	a	c	a	e	a	a	c

Şi aici e prezentă influenţa lăutărismului vocal, prin acele note de oftat („Ah!“), ţinute prelung, date drept replică de contrast, de încheiere, la frazele ce susţin versul cîntat, prima oară septima mixolidică, a doua oară tonica.

În general, cîntecele lui S. Golestan nu recomandă măiestria autorului şi nici orientarea în privinţa selectării materialului prelucrat. Evident, şi melodiile folclorului orăşenesc au valoare şi nu pot fi trecute la index, cu atît mai mult cu cît şi G. Enescu le valorifică. Sub acest aspect, S. Golestan apare ca un discipol cuminte, care s-a orientat după cel ce se ridica aidoma unui astru în muzica românească. Şi totuşi, perseverarea în acest plan, mai mult, solicitarea şi a altor melodii, din zona colecţiilor lui Năstase Ionescu, Gh. A. Dinicu, nu poate indica decît faptul că autorul celor *Zece cîntece populare româneşti* cunoştea insuficient muzica populară, ridicînd la rang de piese reprezentative melodii ce aveau o provenienţă discutabilă, unele colportînd formule ce se întîlnesc şi în muzica altor popoare, chiar şi în partiturile lui Liszt. Mai grav apare neputinţa lui S. Golestan de a face din aceste flori de mahala creaţii strălucitoare, printr-o ingenioasă muncă artizanală, printr-o măiestrie de ridicată ţinută profesională, într-o viziune modernă. Or, de aşa ceva nu poate fi vorba, deoarece partitura e modestă, cu o tehnică ce nu se evidenţiază cu nimic faţă de cea a lui Flechtenmacher . . . Curios, S. Golestan trăia într-un mediu muzical intensiv, de care nu a ştiut să profite.

Paradoxal, în pofida acestor adevăruri, „Cîntecele“ au fost programate şi s-au bucurat de apreciere. Să fie responsabil de acest succes

coloritul oarecum exotic al melodiilor, căutat ca atare? Să fie oare literatura muzicală autohtonă care nu prea avea ce să ofere străinătății? Să fie și slaba cunoaștere, difuzare a altor creații, neșansa altor compozitori de a fi cunoscuți? Nu mai contează acum decît faptul că partitura *10 cîntece* ... de S. Golestan, deși nu prea ingenioase, aveau o pregnanță cromatică ce le-a servit, partitura sa datorîndu-și totul inventivității, fanteziei anonimilor autori, lăutarilor care au știut să le cizeleze, să le confere farmec pitoresc. În rest, mai nimic. Ba da, S. Golestan are un merit, că s-a servit de ele pentru a-și face un nume ...

Să consemnăm în încheiere opinia unui corespondent al ziarului *Adevărul* despre aceste cîntece. Arătînd emoția stîrnită în inimile publicului, mai ales român, din sala Pleyel din Paris, în seara zilei de 25 februarie 1909, cînd Gaetane Wiek-Challet, împreună cu George Enescu la pian, le-a prezentat ... *cîntecele populare,* cu „evocarea atmosferei sonore ce traduc pitorescul din România, sînt o operă cu totul personală" ...[26]

ION V. BORGOVAN

Cu *Cîntec de leagăn,* pe versuri de St. O. Iosif, compus la 17 ani, în 1906, Ion Borgovan escaladează afirmarea într-un gen pe care-l va solicita mereu, reușindu-i arareori imagini artistice concludente. La acea vîrstă, I. Borgovan era un diletant, aspirant la compoziție, studiul muzicii începîndu-l din 1908. De altfel, va continua să studieze muzica cu intermitențe — între care își ia diploma de medic — timp de trei decenii; în 1937 mai urma compoziția cu Al. Castaldi. Printre dascăli figurează Georgescu Kiriac, iar în 1921, I. Scarlatescu. I. Borgovan a avut și, totuși, n-a avut șansa de a prelua solide cunoștințe de măiestrie componistică. În mod sigur, pînă la sfîrșitul anului 1920 le avea doar parțial, ceea ce face ca unele partituri să pară mai realizate, altele nu. A obținut unele succese de prestigiu, premiul ASTRA (1911) și mențiune în cadrul Premiului „George Enescu" (1913), dar nu cu cîntece.

Bucureșteanul I. Borgovan, care publica în periodicele române din Transilvania, n-a făcut parte din categoria de primă linie a compozitorilor români. A luat parte la fondarea *Societății Compozitorilor Români.* E adevărat, promitea ceva, muncea mult, dar partiturile nu-l serveau, cali-

[26] Orfeu. *Muzica și artiștii români la Paris.* În: *Adevărul,* București, XXI 6998, 26 februarie 1909.

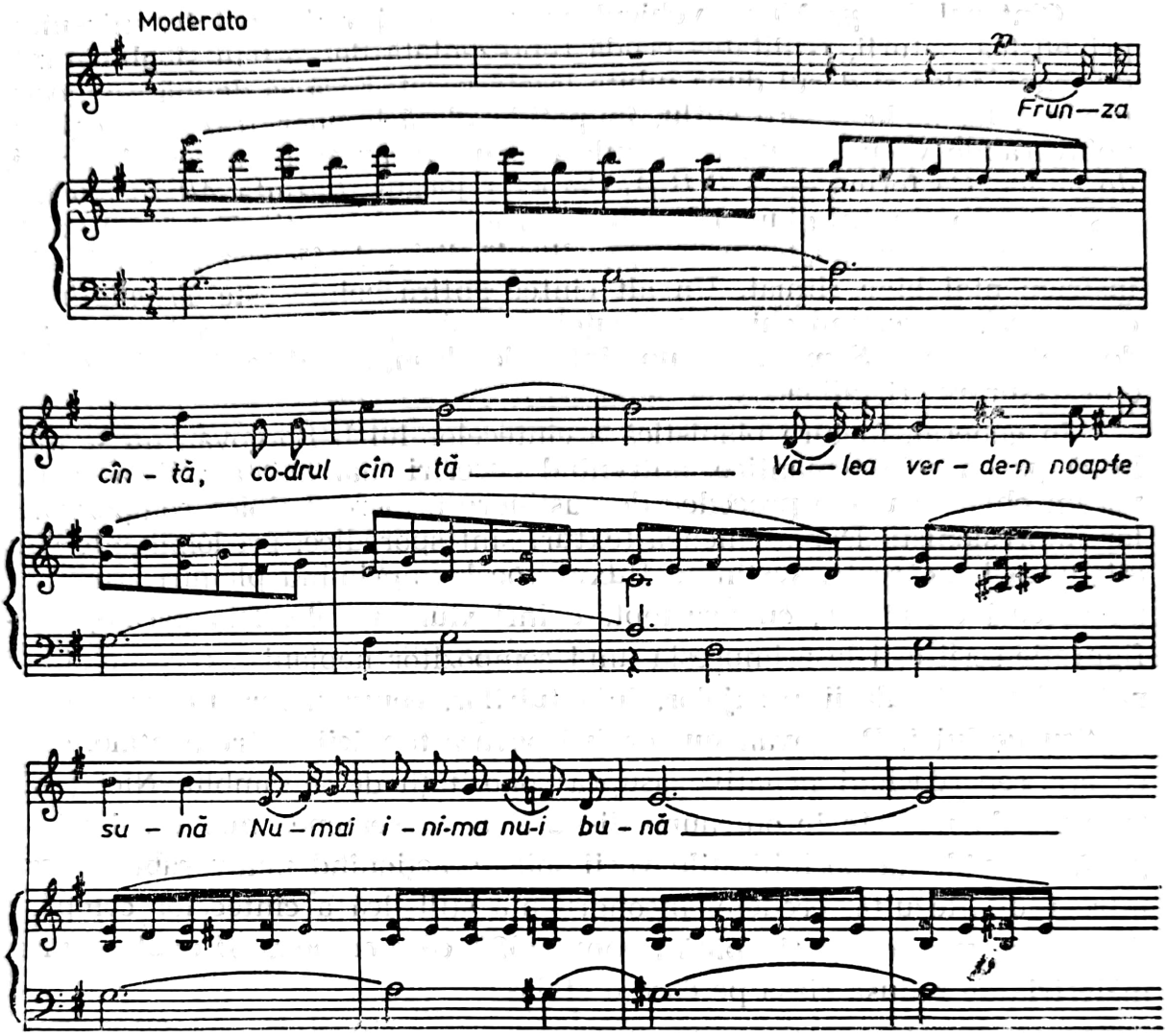
tatea ideilor muzicale, atunci cînd existau cu adevărat, era modestă. Nu se poate afirma că nu avea intuiție, cultură, inclusiv muzicală, deoarece stilul său nu se ancorează în zona muzicii romantismului timpuriu. El pare a fi la curent cu unele tendințe moderniste spre care se îndreaptă pentru a le adulmeca miresmele, dar se mărginește la atît, ceea ce înseamna prea puțin, pentru a se impune de o manieră originală. Limbajul armonic, factura instrumentală par uneori emancipate, dar în fond, nu este decît aparență, stilul său este greoi, lipsit de spontaneitate, de originalitate.

După cum în profesie a oscilat între muzică și medicină, tot așa, în creație, I. Borgovan a pendulat între creație de inventivitate proprie și creație cu răspicate inflexiuni folclorice, uneori prelucrări. Nu ezită să indice, prin titlu, apartenența românească a cîntecelor sale, cînd publică, la Paris, *Patru cîntece românești,* anume: *Cîntec de leagăn,* versuri Șt. O. Iosif, *Toarce, puică* (1906), *Cununiță de spic galben* și *Mi-a ieșit bădița-n drum,* toate trei pe versuri de Emil Chiffa. Atributele folclorice sînt evidente, deși, curios, localizarea sa, pentru a determina zona de unde provin, pare imposibilă. În orice caz, aceste cîntece au o imagistică sugestivă, o anume limpezime, atît în configurația melodică, cît și în cea arhitectonică.

Cîntecele nopții este titlul ce reunește într-o tipăritură șapte piese ce ar putea conduce la ideea unui ciclu, pe versurile lui Șt. O. Iosif, unul din poeții preferați ai compozitorului, dar ultimele două infirmă această prezumție, *Noaptea* (1917), poezie de V. Lăiniceanu, *Cîntec de primăvară* (1915), versuri de O. Goga. Tematica, într-adevăr, justifică titlul generic: *Noapte, noapte . . .* (1917), *Ulițele-negurate* (1917), *Singurel! . . . S-a-n-noptat . . .* (1919), *Cîntec de leagăn* (1916), desigur, celelalte două se asociază imaginii nopții . . . Nimic folcloric nu se conturează în muzica acestor cîntece, avînd o direcționare stilistică imposibil de determinat. S-ar putea spune că așa ceva e în favoarea compozitorului, deoarece, neoferind repere certe în straturile stilistice cunoscute, poate fi considerat original. Adevărul este că muzica acestor cîntece are parcele inspirate, dar și momente terne, lipsite de substanță, de generozitate melodică, de culoare armonică. Mai răsărite par a fi *S-a-nnoptat, Noaptea* și *Cîntec de primăvară,* de o factură lirică expansivă, cu subtile întrepătrunderi ale compartimentelor vocal și instrumental. De regulă, I. Borgovan își concepe liedurile după tiparul formei tripartite, pe care-l aplică perseverent. De reținut că I. Borgovan recurge, înaintea lui M. Jora, la poezia lui O. Goga . . .

Un reușit cîntec este *Haiduceasca* (1916), pentru voce înaltă și pian (există și o versiune pentru cvartet de coarde), într-un pronunțat caracter popular. Îndeosebi irizările cvasidoinite din extremități se impun.

Scanned with OKEN Scanner



Drept contrast, spre a marca expresia lirică asociată cu „murgul", „pușca", se aduce un episod „Marziale", în tonalitatea subdominantei. În 1918, tematica haiducească revine în *Cîntec vechi de haiducie*, poezia de Șt. O. Iosif.

Volumul *Jos pe Mureș și alte cîntece românești*, tipărit în 1939, conține lucrări scrise în 1917, exceptînd unul ce datează din 1930 (*Pitulice, mută-ți cuibul*). Versurile aparțin lui I. U. Soricu, în afara unui singur cîntec *La fereastră spre livadă*, semnat de Șt. O. Iosif. Așadar, iată celelalte cîntece: *Jos pe Mureș, Albă-i lelea, La fereastră spre livadă, Trandafir cu două flori* și *Someș, Someș!* . . . Curios, I. Borgovan se îndreaptă mai decis spre cîntecul popular, o făcuse și în cîntecele cu tematică haiducească, dar acum își lărgește raza de investigație prin cooptarea doinei și a jocului. Nu trebuie înțeles că ar fi vorba de preluarea exactă a unui model anume, compozitorul pare înclinat să valorifice datele unui cîntec într-o manieră personală, ceea ce explică stîngăcii în frazare, în cadențări, ca și păstrarea încadrării armonice tonale.

Cîntecul *Jos pe Mureș* vehiculează un mesaj antirăzboinic, antrenînd priveliștea naturii, realitatea crudă reprezentată de „oșteni și ghinărari" dușmani, jalea și dorul după iubita lăsată-n sat. Fără să dețină o vigoare pronunțată, melodia are suflu, în pofida plasării unor fraze în registre nefavorabile vocii sau unei formule conclusive axate pe arpegiul tonicii, *do minor*. Ca formă — *A B B A*. Caracter jucăuș prezintă *Albă-i lelea...* susținînd conținutul glumeț la adresa eroului îndrăgostit. Tot jocul stă la baza imaginii din *La fereastra spre livadă*, liric, desfășurat pe un fundal instrumental bine ritmat. Un alt cîntec antirăzboinic este *Trandafir cu două flori*, proiectînd chipul măicuței care și-a pierdut feciorii pe cîmpul de luptă. *Someș, Someș* ... e un cîntec de alean, avînd în liantul melodic o desfășurare cristalină ...

În general, factura pianistică a cîntecelor lui I. Borgovan nu se mulează pe clișeele romantice, antrenînd cuceriri mai noi; am risca să invocăm chiar și unele procedee de susținere armonică tipice compozitorilor impresioniști. Dar asemenea texturi sînt sporadice, predominante sînt altele, mai încărcate, susținînd fluxul vocal, imprimînd planuri armonice pe alocuri cromatice, cu neașteptate inflexiuni tonale. Din păcate, configurația scriiturii lasă impresia unui compozitor nepianist, care nu simte naturalețea derulării pasajelor, înlănțuirilor, contrastelor. În consecință, partiturile lui I. Borgovan nu rezolvă povara tehnicii instrumentale, ceea ce are repercusiuni negative asupra sonorității de ansamblu. Nici țesătura vocală nu este întotdeauna dispusă de o asemenea manieră încît să pună în evidență posibilitățile vocii soliste, acționînd nefavorabil asupra întregului. Rezultă, credem, incongruența stilistică a cîntecelor compuse de I. Borgovan, cel puțin pînă în anul 1920, ceea ce poate fi explicat prin măiestria de redusă clasă pe care o etalase.

IOSIF PASCHILL

Născut în București, la 17 septembrie 1877, I. Paschill studiază la Conservator, orientîndu-se spre armonie-contrapunct, vioară și pian. La Paris și-a desăvîrșit studiile frecventînd clasa de orgă și compoziție a lui Gabriel Fauré. Cu o asemenea pregătire, tînărul muzician a putut să se consacre activității interpretative, excelînd ca dirijor al Societăților germane de amatori din capitala României, ca pedagog și, nu în ultimul rînd, compozitor, manifestîndu-se îndeosebi în primii ani de activitate, deși a trăit mult, moartea survenind la 29 martie 1966, tot la București. A abordat mai multe genuri muzicale, mai ales cele teatrale, dar a scris și în domeniul simfonic și cameral, și, desigur, cîntece.

Scanned with OKEN Scanner

Cum cea mai mare parte a creației sale în sfera cîntecului cu greu poate fi datată, șovăielile în acest sens sînt justificate. Totuși, se pare că a început să compună cîntece odată cu o prelucrare, *În rarișteа de lîngă vii*, iar apoi, cu romanța *Ochii tăi frumoși* (1904). În fapt, aceste două specii vor polariza atenția sa, romanța, fiind ilustrată și de *Sînt de vină, mamă*, versuri de G. Coșbuc și *La noi*, poezia de O. Goga, și cîntecul popular transpus ca citat prin armonizare și prelucrare. Nu sînt excluse nici genurile din vecinătatea romanței — idila în *Mireasma florilor de tei*, versuri Anastase Pascaly, cîntecul de leagăn — *Dormi sub razele de lună* și serenada *Acorduri de toamnă*, poezia de G. Georgescu-Theologu. Nu trebuie omise nici cîntecele cu afișat conținut patriotic: *Odă ostașilor români*, versuri de V. Alecsandri și *Veteranul*, pentru care a fost distins cu Premiul „Robert Cremer".

Contribuția sa cea mai substanțială în domeniul cîntecului este reprezentată prin acele prelucrări, în număr de 20, incluse în *Frînturi de suflet* ... (1915), prezentate în volumul anterior al *Hronicului* ... la capitolul *Culegerea muzicii populare* ... Revenirea asupra lor e justificată de contextul problemei, aceste cîntece nefiind cu nimic mai prejos ca valoare artistică, și mai ales originalitate, decît melodiile lui S. Golestan. Dimpotrivă, sînt mai interesante, deoarece nu fuseseră preluate de alți muzicieni, deci comportă o doză de inedit. Însăși alegerea se dovedește mai versatilă, cîntecele avînd mai mult farmec și coerență, explicabilă și prin menținerea coloritului modal. Nu vom mai înșira titlurile în succesiunea stabilită de autor, mărginindu-ne la cîteva sumare reflecții. Evident, criticile anterioare la adresa purității se mențin, aceste cîntece reflectă stilul lăutăresc, cu doza specifică de orientalizare. Este interesant cum I. Paschill simte nevoia să prelungească fluxul melodic, preluîndu-l într-o codă ce, ca proporții, echivalează suprafeței acoperită de voce, încredințîndu-i-se funcții generalizatoare, ca în *De trei ori luna plină* sau *Las-o, Gheorghe, să iubească*. Neocromatismul modal e caracteristic tuturor cîntecelor lui I. Paschill, armonizîndu-le corespunzător, ceea ce face ca între partea vocală și cea instrumentală să nu existe discrepanță. Cele mai caracteristice moduri fiind majorul cu treptele a II-a, și a VI-a coborîte *(Și fiindcă și pentru că te iubesc)*, cu treptele a II-a, a IV-a urcate și a VI-a coborîtă (*La Cioplan cu crucea înaltă*), a IV-a urcată (*Sărută-mă, Nicolae*); gama minoră cu treptele a II-a și a III-a urcate (*Las-o, Gheorghe, să iubească*), a IV-a urcată (*De trei ori luna plină*) și încă altele. Aproape fiecare cîntec oferă o altă structură modală. De observat, de asemenea, ponderea horelor, încadrate în măsura de 6/8. Probabil elementul cel mai valoros în aceste cîntece datorate lui I. Paschill rămîne linia melodică atractivă, pregnantă, cu o puternică amprentă distinctivă, în ciuda naturii discutabile a unora, datorită imixtiunilor ce rezultă din interferarea cu alți vectori stilistici.

Scanned with OKEN Scanner

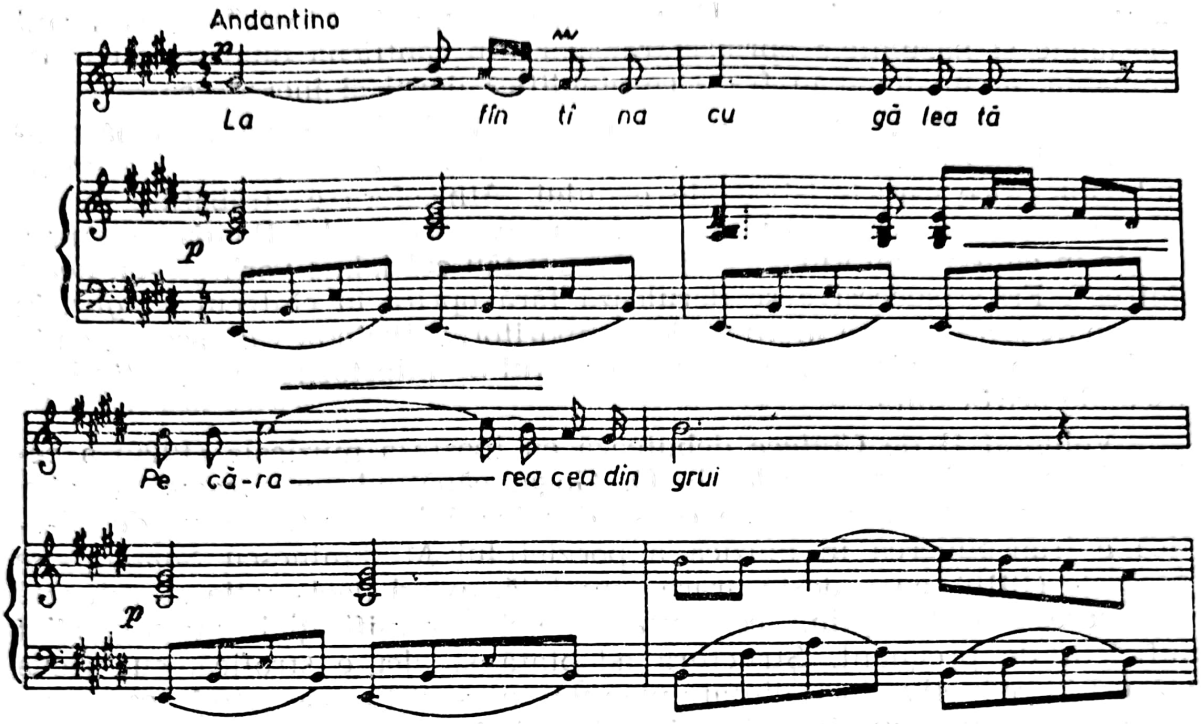
EMIL MONȚIA

Un prolific autor de cîntece a fost Emil Monția (n. 6 ianuarie 1882 la Sicula — Arad, m. 15 februarie 1965 la Șiria — Arad), care, iarăși, a studiat ani de zile la Arad, Oradea, Viena, Iași, Kiev, București . . . printre profesori avîndu-i pe Eduard Caudella și Ioan Scarlatescu. Întotdeauna studiile muzicale efectuate în multe locuri și pe o etapă întinsă, în cazul de față aproape două decenii, pot fi dubioase, chiar dacă există motive obiective care să conducă la așa ceva (între altele, frecventarea și absolvirea facultății de drept, ca și anii primului război mondial). În alt plan, se naște întrebarea dacă îndelungatele studii muzicale, întreruperile și reluările i-au fost favorabile? Greu de răspuns.

Mai lesne se poate afirma că E. Monția a fost un compozitor înzestrat, fără să strălucească în privința fanteziei și meșteșugului, creînd partituri, neurmărind publicitatea. Nu întîmplător s-a retras într-o localitate rurală, unde contactul cu fenomenul muzical viu era cu totul incidental. Așa se și explică de ce s-a dedicat cu pasiune valorificării creației populare, ca și anacronismul stilului său, situat cu totul în afara căutărilor contemporane. Imperturbabil, E. Monția mergea înainte, dornic să compună și iar să compună, în genurile vocale, mai ales teatral și instrumental — miniaturi. În acest context, cîntecul apare favorizat, ceea ce se susține prin cele aproximativ 400 de titluri, majoritatea compuse după 1920.

E. Monția pare să confirme evoluția creatorilor handicapați de absența măiestriei, care se afirmă prin lucrări în care dau întreaga măsură a talentului, a potențialului lor. Restul, ceea ce urmează, este repetare, într-un fel deghizat, la intensitate din ce în ce mai scăzută. Astfel, primele lui creații par mai valoroase decît ultimele, ori, într-un caz fericit, ultimele cu greu se mențin la altitudinea inițială. Într-adevăr, cîntecele lui E. Monția din anii debutului propun o voce proaspătă, adînc legată de melosul popular din sud-vestul Transilvaniei, valorificînd principiul contrastant dintre rubato și giusto, în *Mîndră, mîndruliță mea* (1896), versuri populare. În *Fire de toamnă,* versuri de M. Cunțan și *Glas de primăvară,* versuri de Șt. O. Iosif, ambele din 1899, emblematica folclorică este sesizabilă, fie că e vorba de elemente doinite, fie, respectiv, de mersul sprințar al jocului. Contrastul de tempo e intensificat prin antiteza dintre modul minor-major (*sol-Sol*) în *Spune-mi, codrule vecine . . .*, versuri de Z. Bîrsan. Alteori, contrastul tonal survine între secțiunile laterale și medii, ca în cazul capodoperei sale în acest gen, cîntecul *La fîntîna cu găleata,* versuri de M. Cunțan, unde tonalitatea *Mi major* e secondată de omonima minoră. Profilul doinit are o tentă curioasă, învecinîndu-se, mai ales prin factura acompaniatoare, cu romanța. Melodia, pregnantă, s-a impus datorită simplității.

Scanned with OKEN Scanner



Și în alte cîntece, precum *Pe placul inimii,* versuri de Amelia Păcațian-Rubenescu și *Primăvara,* versuri de Al. Stamatiad, indică o subțirică învesmîntare armonică, susținută de un acompaniament pianistic rudimentar, ceea ce va contribui masiv la diminuarea rigorii artistice a creației lui E. Monția.

Dacă se urmărește diagrama compunerii cîntecelor, se remarcă, pînă în 1920, discontinuitate, deoarece primele datează din anii pubertății, după care, aproape două decenii, pare să nu-l mai preocupe liedul, pînă în 1910. După acest an se dedică genului mai scriind cîteva, iarăși intermitent, și în 1916, unul în 1919, revine în 1920. Aceste piese vor intra în serialul celor șapte publicații aflat sub genericul *Cîntece pentru voce și pian,* continuat în 1921, axat pe versurile poeților români, alese, după cît se pare, fără un criteriu determinant, în afara afinității și rezonanței de moment a compozitorului. Semnificativ pentru orientarea estetică este reținerea poeziilor cu mesaj românesc, declarat, fie prin titlu, fie prin încărcătura imagistică, trimițînd la entități definitorii pentru spiritualitatea națională. Acest aspect va fi amplificat de muzică, avînd, de cele mai multe ori, repere folclorice subsumate, încorporate subtil în fluxul muzical. Fără să fie prea dezvoltate, fără să ofere o mare varietate sau să releve un meșteșug înalt, *Cîntecele* lui E. Monția, autentice miniaturi vocal-instrumentale, au un farmec aparte, deși nu excelează prin profunzime și nici ca substanță muzicală.

Cuprinsul volumului I: *Oltul* (1916), poezia de O. Goga, *Doina* (1916), poezia de G. Coșbuc, *Singur* (1916), poezia de O. Goga și *Reverie* (1915), poezia de M. Eminescu. Ideea înfrățirii românilor guvernează orizontul tematic, căci, în apa Oltului s-a înfrățit necazul tuturora, s-a săvîrșit

„nunta" noastră, aici „... Dorm cîntecele noastre toate" ... Lirismul nostalgic și năzuințele aprinse transpar din cantilena duioasă, cu iz de romanță, arcuindu-se în fraze ce amplifică dorul și încrederea.

Poezia *Doina*, una din expresiile cele mai elevate ale sămănătorismului, și-a găsit o adecvată redare în muzică, fără a supralicita elementele folclorice caracteristice ale genului. Atmosfera e străbătută de un flux emoțional, susținînd ideea „... durerea sărmanului Român" ce mocnește în cîntec, conform „... Că-n versul tău cel jalnic vorbește-un neam întreg". Fraze succesive se derulează fără oprire în cîntecul *Singur*, în tempo de horă, foarte îndrăgit de compozitor, utilizîndu-l de asemenea în *Doina* și în *Reverie*, într-o cantilenă destul de întortocheată, neputîndu-și ascunde artificialitatea.

Volumul II de *Cîntece* debutează cu ipostaza muzicală (1920) a celebrei poezii *Dorurile mele* de O. Goga, căpătînd un caracter strofic, datorită frazelor romanțioase ce se derulează insistent. Destul de plastică e transpunerea în muzică a poeziei lui M. Eminescu *Somnoroase păsărele* (1910), cu o desfășurare cantabilă, avînd declamația structurată pe succesiuni de optimi ce preiau metrica versificației într-un relief suficient de pregnant. Structura adoptată și aici e strofică, cu cîteva măsuri introductive încredințate pianului, a cărui funcție este întotdeauna aceeași, să enunțe motivul de prim-plan al cîntecului.

Tematismul cîntecelor lui E. Monția nu evită, dimpotrivă, pare să caute tipare cunoscute, ceea ce face ca melodia să conțină un coeficient însemnat de accesibilitate, aflată în deplin consens cu banalitatea. Iată de ce, cam toate cîntecele sale sînt infestate de stereotipuri, de regulă naiv vehiculate, plasate, în egală măsură, în compartimentul vocal și cel instrumental. Așa apare și *Peste vîrfuri* (1920), poezia de M. Eminescu, cu largi arcade arpegiate, la început mai ales, purtînd inflexiuni melodice descendente, tipice romantismului slav. Sărăcăcios e *După ce atîta vreme*, versuri de M. Eminescu, cu un acompaniament pueril, nefiind de altfel o excepție. Caracter lirico-satiric emană *Scumpă, dragă lelișoară* (1921), un cîntec ceva mai dezvoltat și mai complex.

Seara (1920), poezie de O. Goga, Volumul III, surprinde printr-o descriere, ambianța sfîrșitului zilei, înșirînd fraze melodice nu prea marcante. Nici *Ploaia cade* nu aduce o infuzie de prospețime, deși frazele au un oarecare relief. E. Monția nu e compozitorul care să opereze cu contraste, în cîntecele sale se perpetuează imaginea sonoră primară, o formulă melodică, o structură metro-ritmică menținîndu-se pe întreaga întindere, ceea ce conduce automat spre monotonie, fapt ilustrat și în *Se bate miezul nopții* (1921), poezia de M. Eminescu. O complexă formă ternară are cîntecul *Strigă lelea din grădină* (1920), prezentînd un evident caracter folcloric, de esență lirico-glumeață. Pare să fie unul dintre cele mai izbutite realizări ale compozitorului.

Curios, E. Monția nu valorifică potențialul modal în cîntece, fapt care probează, fie inventivitatea proprie, fie sărăcia fanteziei. Sînt cîteva

excepții, între care și *Lină, Lină* (1920), poezia de O. Goga, în *sol minor*, care are secțiunea finală în mod minor cu treapta a IV-a ridicată și a VI-a mobilă, într-o dispunere arhitecturală destul de laborioasă, în privința organicității tematice. Mai apar două cîntece din etapa noastră în celelalte caiete. Astfel e *Dorul meu înlănțuit* (1920), versuri de Maria Popovici și *Vine badea de la luptă* (1919), versuri de I. U. Soricu[27].

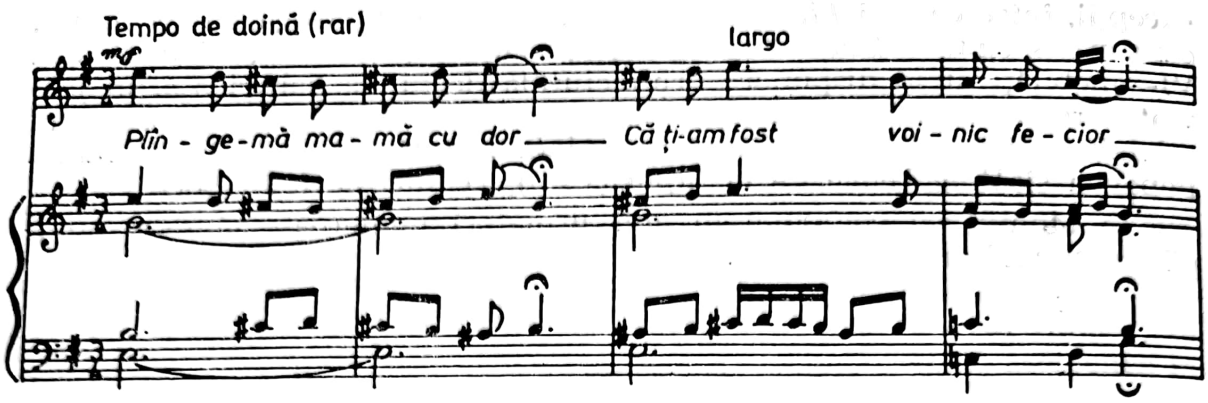
E. Monția va compune în anii următori numeroase cîntece, apropiindu-se mai mult de folclor.

IUSTIN CL. IUGA

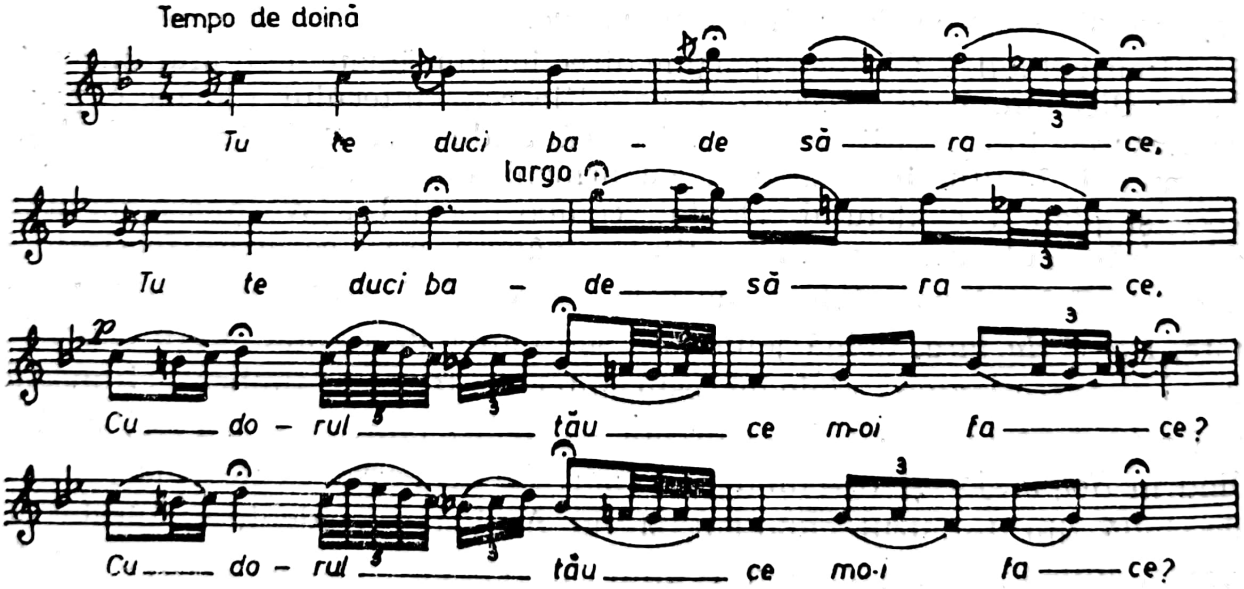
Compozitorul brașovean Iustin Cl. Iuga, mort de tînăr, recomandat călduros în revista *Luceafărul* (II, 22, 15 noiembrie 1903, p. 370), a lăsat între compoziții cîteva romanțe și cîntece. Din prima categorie amintim *Resignare* și *Pe sub fereastră curge-un rîu . . .*, op. 12, cuvinte de Maria Cunțan, care s-a bucurat de popularitate. Din a doua categorie fac parte prelucrări ale unor frumoase melodii populare și, împreună cu romanța mai sus citată, au intrat în componența partiturii: *Cîntece și plîngeri, 6 compoziții românești pentru voce și piano, I,* care datează din jurul anului 1910. Volumașul conține patru doine, un cîntec haiducesc, de fapt tot doină, a cincea, și o romanță, ceea ce scoate în relief orientarea folclorică, susținută admirabil de felul în care compozitorul înțelege să redea particularitățile naționale.

Indiscutabil, I. Cl. Iuga aparține direcției imprimate de I. Mureșianu și T. Brediceanu, care preconizau valorificarea cîntecului românesc prin respectarea integrității sale artistice, căutîndu-i virtuțile țărănești, deși nu numai. Mulțumindu-se doar cu armonizarea, cu prelucrarea pentru voce și pian a modelului adoptat, compozitorul brașovean are meritul de a intui culoarea armonică, stilul românesc, ceea ce apare foarte important. Cele cîteva cîntece ale sale au relief și o puternică personalitate. *Dorul de țară,* doină jeluitoare sau cîntec de cătănie are o expresie dureroasă, reflexivă. Melodia este interesantă prin timbrul ei modal (*mi minor* cu treapta a VI-a urcată — în armonizare și a IV-a) modulînd în *Sol major* și revenind în minor. De remarcat că melodia pare să descindă din tezaurul cunoscut și de A. Pann, evident, scuturată de prea multe melisme, care a reținut în repetate rînduri atenția lui P. Constantinescu. Cum este una dintre cele mai limpezi configurații ale acestei melodii de expresie orientală românească, o exemplificăm:

[27] Datarea cîntecelor este conformă cu ceea ce indică M. Popescu în *Repertoriul gereral al creației muzicale românești,* vol. II, op. cit., p. 225—226.



Fraza următoare, și ultima, este mai puternic ancorată în muzica transilvăneană. *Trecut-a bădița dealul* pare mulată din același aluat ca și doinele lui T. Brediceanu, cu fermecătoare arabescuri și pendulări modale în minor, avînd treptele a III-a și a VI-a variabile. Fiecare măsură poartă o idee muzicală închegată ce, desigur, se continuă în cea care urmează, astfel încît forma ce se obține are acest traiect: *a b a b c d c d*. O desfășurare variațională care — pornind de la o structură celulară de bază, capătă de fiecare dată noi înfățișări — se întîlnește în doina *Tu te duci, bade, sărace*, textul fiind înscris pe tematica despărțirii de mîndră și a înstrăinării de satul natal. Deși scurtă, această doină oferă o ingenioasă fantezie în depănarea fluxului melodic, mereu același și totodată cu totul altul, încheiat printr-o frumoasă cadență dorică pe treapta întîi armonizată prin I—VII mixolidic.



Frunză verde frunzuliță e o doină de dragoste și a fost inclusă în muzica de scenă a compozitorului, la piesa *Moisa Păcurariul*. Și aici, melodia e bogat înflorată prin apogiaturi și melisme, înscrise pe scara modală *mi minor* cu treapta a VI-a ridicată. Un mod de *re minor*, cu treptele a VI-a și a IV-a fluctuante, se află la temelia *Cîntecului hai-*

Scanned with OKEN Scanner

ducului, „tempo de doină", avînd o desfășurare capricioasă, spre a ilustra așteptarea, dorul după frunza codrului verde, nesiguranța zilei de mîine... Și aici tiparul bipartit este factorul cinetic al compoziției, în care pianul se pliază total pe liantul melodic, trasîndu-l cu scopul de a dubla linia reală. Ca atare, I. Cl. Iuga acordă rolul primordial compartimentului vocal, ceea ce nu înseamnă că partenerul instrumental nu contribuie activ la realizarea imaginii artistice, prin subtilități armonice, mai convenabile desenului melodic decît în cazul multor altor autori. Ceea ce-i lipsește este scriitura mai evoluată, mai tehnică. Cu toate acestea, *Cîntecele populare*, mai bine-zis doinele lui I. Cl Iuga, chiar așa puține numeric, reprezintă o contribuție interesantă la afirmarea potențialului artistic al inspirației de esență folclorică.

Și creația altor compozitori oferă prelucrări sau melodii cu puternice efigii folclorice. Juarez Movilă poate fi amintit cu cîntecul *Codrule, codruțule*, versuri de M. Eminescu, și *Nani, nani, puișor*, versuri de V. Alecsandri. M. Eminescu l-a servit și în liedul *O zi era de-ajuns*.

Ieșeanul Enrico Mezzetti, după cîteva canzone italiene, compune *Las-o-ncolo*, cîntec în gen popular, versuri de Ana Conta-Kernbach, *Gresala florilor*, versuri de M. Codreanu, *Doină*, pentru voce, flaut și pian, versurile de O. Carp, *Îmi ești drag* (1906), melodie cu caracter popular, versuri de Riria Xenopol. *Rîndunelele*, versuri de același autor. Lista creației sale mai cuprinde și alte lieduri: *Sărutul*, versuri de Prossin, *Deschide fereastra* (1904), *Aș vrea*, versuri de I. Capellanu, *Cîntec de sirenă* (1909), versuri de M. Eminescu, serenada *În freamătul nopții*, versuri de M Codreanu, *La miez de noapte* (1917), versuri de O. Carp și *Am văzut iarăși Dumbrava*, versuri de Ana Conta-Kernbach[28]. De asemenea, a compus balada *Bălcescu murind*, poezia de V. Alecsandri.

*Doina, Horea bea la făgădău, Hai, dînga da, Fluieraș*ul, versuri de V. Alecsandri sînt cîntece cu bogate inflexiuni folclorice semnate de Mihail Andreescu-Skeletty (19 iulie 1882, Iași — 8 iunie 1965 — Cluj). Liedurile sale, majoritatea valorificînd poezia lui M. Eminescu, au o puternică fizionomie romantică, cu fraze cantabile largi, grefate pe un discurs armonic împînzit de armonii cromatice ce se pot asocia muzicii wagneriene. *Sînt ani la mijloc, La steaua care-a răsărit, Lacul, Fragment, La mijloc de codru des, Și dacă ramuri..., Peste vîrfuri...*[29]

„MELODIILE" LUI GEORGE ENESCU

Afirmarea compozitorului George Enescu este indestructibil legată de abordarea liedului, gen în care natura poetică a muzicianului român

[28] Cosma, Viorel *Muzicieni români*, op. cit., p. 301.
[29] Merișescu, Gheorghe *Muzicieni ardeleni*, București, Edit. Muzicală, 1975, p. 71.

Scanned with OKEN Scanner

și-a găsit o strălucită împlinire. Este adevărat că liedurile sale, deși cîntate în public, nu au avut răsunetul partiturilor simfonice, dar aceasta aparține etapei posterioare în trama componistică, în care, repetăm, liedul a deținut un loc marcant în evoluția sa, fiind un laborator în care a preparat modalități noi de tehnică și expresie muzicală. Ne gîndim în mod special la opus 15 și, îndeosebi 19, care au importanță în abordarea configurației cîntecului modern, nu numai în muzica românească.

Într-un anume fel, liedul a reprezentat pentru George Enescu, mai ales în anii debutului, canalul de revărsare a imboldurilor stilistice acumulate în anii uceniciei componistice, deci o refulare a personalității care se angajase pe drumul sigur al proiectării atributelor naționale în genurile monumentale. În schimb, ca o contraacțiune, ca o înaintare și pe un al doilea plan, tînărul compozitor se lasă sedus de forme ale culturilor în care se inițiase în anii studiilor, germană și franceză, ce continuau să-l fascineze, concretizîndu-se în planul creației într-o formă nedisimulată în zămislirea unor chansonuri, lieduri ce, prin felul în care apar finisate, relevă un puternic spirit creator, predispus nu numai să asimileze. Și, această remarcă rămîne valabilă, în pofida faptului că, mai puțin decît în oricare alt domeniu de creație, liedul este angajat pe direcția național-folclorică, cantonîndu-se într-o plasmă sonoră ce susține integrarea în tiparele romantismului austro-germano-francez, ceea ce înseamnă integrarea în spațiul sonor universal. Opțiunea nu exclude existența unor cîntece cu subtilități ce decurg din preluarea sugestiilor muzicii populare românești, ingenios infiltrate în discursul de aparență universală, ca și existența unei declarate pagini de muzică națională, avem în vedere *Doina*.

Axele stilistice ale cîntecelor indică trei orientări: germană, franceză și română, adeseori fiind determinate de factori circumstanțiali. În mod cert, compunînd pe versurile poetei Carmen Sylva, George Enescu a căutat, pe bună dreptate, o sferă aptă să susțină lexicul, versificația și fondul poetic german; compunînd cîntece pe texte franceze, avînd în vedere interpreți francezi, ca în cazul Mathildei Colonne, soția dirijorului care l-a prezentat publicului parizian în calitate de compozitor simfonic, s-a urmărit surprinderea atributelor stilistice care să poată proiecta spiritul galic. Deasupra tuturor indicatorilor exteriori se găsesc în partiturile lui George Enescu subtile elemente de referință care pledează pentru temperamentul latin al muzicii, pentru o sensibilitate și o forță interioară ce emană din sufletul românesc. Deghizat sau nu, acest vector are darul să catalizeze toți parametrii, indiferent de forța lor centrifugă, să-i domine și, finalmente, să-i aducă la același numitor comun, puternic înregimentați în natura muzicală a personalității enesciene.

Cîteva elemente de cronologie și statistică vor constitui o necesară introducere în lumea cîntecului. George Enescu, deși a compus un număr deloc neglijabil de lieduri — circa 45 — a tratat acest gen într-o manieră curioasă, acordîndu-i credit, atenție, doar în prima mare perioadă de creație, pe o întindere ce acoperă mai puțin de două decenii, mai exact între anii 1898—1916. Revenirea, în 1936, asupra cîntecului *L'ombre est bleu*, compus în prima versiune în 1916, reprezintă o efe-

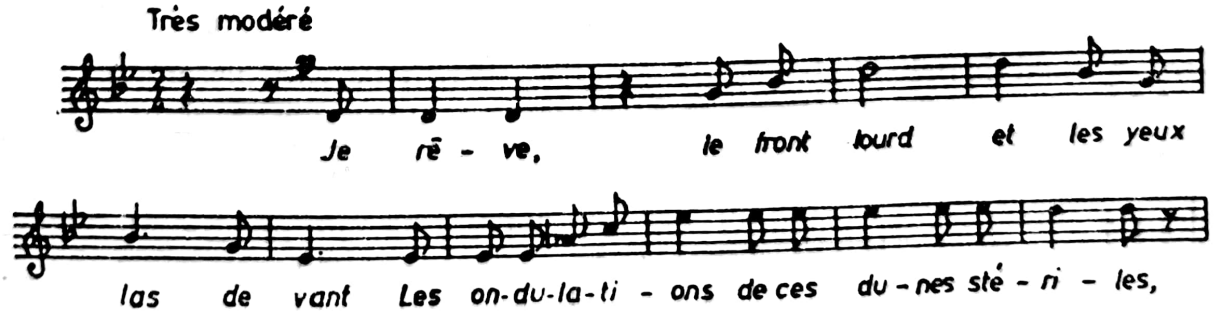
Scanned with OKEN Scanner

meridă, neînsemnînd o reangajare în acest domeniu. În doi ani a compus susținut: 1898, cînd au fost zămislite 16 cîntece și, exact după un deceniu, în 1908, scrie un număr de 8 cîntece, tot atîtea ca și în anul 1899. Cele mai numeroase poezii care i-au reținut atenția s-au datorat penei lui Carmen Sylva — 16, apoi Clément Marot — 8, Fernand Gregh — 4 și însuși George Enescu — 4, care apare astfel și în inedita postură de autor de versuri!... Se poate decela și o primă categorie de lieduri, dominată de versuri germane, deși par să ne contrazică unele de orientare franceză, chiar la început. Apoi, în ultimul deceniu cînd a mai compus în acest gen, cîntecele pe versurile autorilor francezi, numeric, înclină balanța în favoarea lor.

Der Blässer (Ai suflătorilor) — (București, 9/21 martie 1898), versuri de Carmen Sylva, inaugurează liedul în creația lui George Enescu. Este o muzică lirică, de atmosferă dinamică, *Allegro assai*, în *Re major*, cu treapta a VI-a coborîtă, avînd un desen melodic nereliefat. Liedul, cîntat în primă audiție la 21 martie 1900 la Ateneul Român, de către Edgar Dall Orso (voce) și George Enescu (pian), rezistă prin traiectul armonic, suflul de viață și energia ce concede spre punctul culminant, într-un iureș de nestăvilit. (A fost publicat în *Literatura și arta română* II, 1898, p. 635—637).

Cu număr de opus 4 sînt *Trei melodii* pentru voce gravă și pian: *Le Désert*, op. 4 nr. 1, pe versuri de Jules Lamaître (Paris, 13 aprilie 1898); *Le Galop*, op. 4, nr. 2, pe versuri de Sully Prudhomme (Paris, 14 aprilie 1898) și *Soupir*, op. 4 nr. 3, pe versuri de Sully Prudhomme (Paris, 5 iunie 1898)[30].

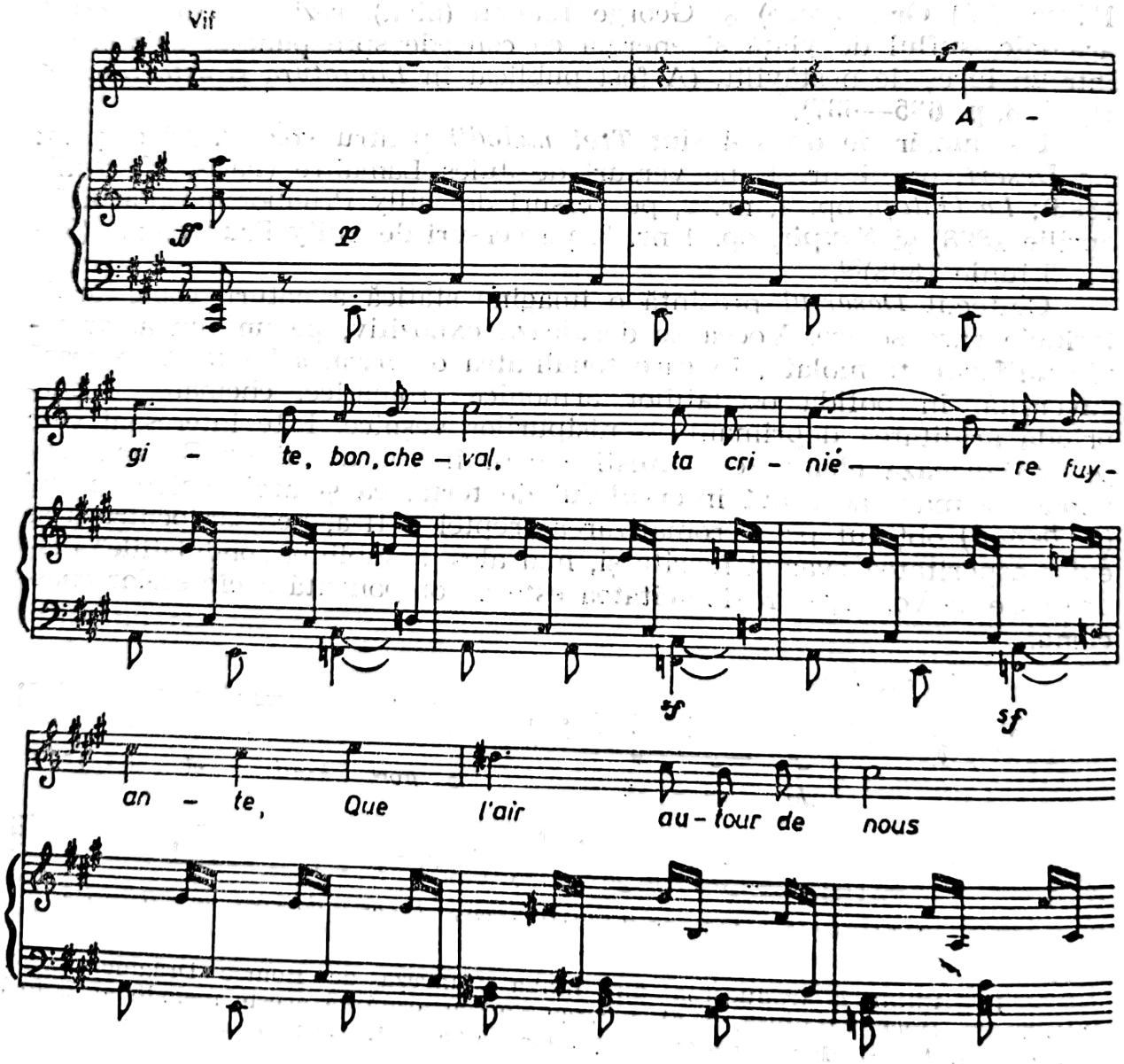
Cîntecul *Deșertul* prezintă o imagine statică a naturii copleșite de toridele raze solare. Vocea se derulează expozitiv, pe un fundal armonic uniform, tremolat , în care tonalitatea de bază, *sol minor*, tronează suverană, în pofida oscilațiilor armonice cromatice, chemate să surprindă ariditatea deprimantă a nisipurilor veșnice. Este interesant cum se cristalizează elementele stilistice care îl vor defini pe Enescu, aici, ponderea mare acordată intervalului de terță, ca și acel echivoc modal *(la bemol)* obținut prin cromatizarea treptei a II-a, necesar pentru a se evita asperitatea cvartei mărite și, mai ales, a sublinia „ondulațiile" despre care se vorbește. Melodicitatea este o componentă a cîntecelor enesciene.



[30] În *Amintiri*, traducerea din limba franceză de Romeo Drăghici și N. Bilciurescu, București, 1982, p. 51. George Enescu arată că aceste melodii ar fi fost scrise în anul 1897, dar manuscrisele poartă datele indicate mai sus.

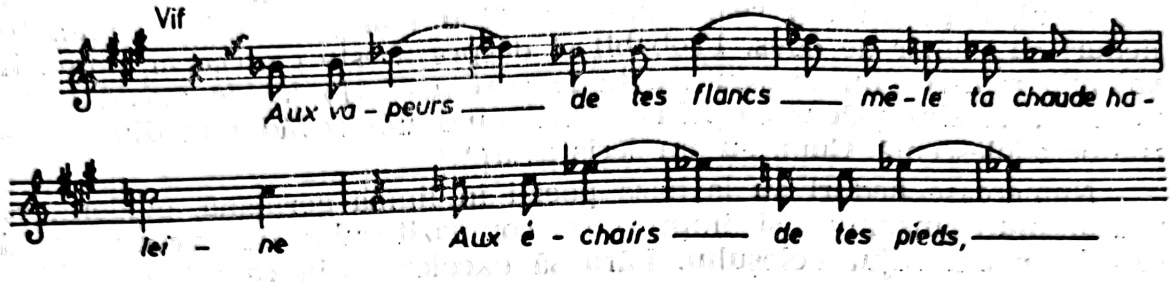
Cum se observă, o frază agitată, ce traversează secțiunea mediană, creează un moment dinamic, o stare de frămîntare ce coincide cu punctul maxim de tensiune, ca apoi contemplația să reintre pe făgașul anterior, aducînd repriza elementelor inițiale de limbaj. Este o muzică hieratică, de efuziune romantică și totodată de nuanță impresionistă, cu puternice tente picturale.

În *Galopul*, cu o muzică antrenantă, desfășurată într-un flux dinamic, ilustrînd mișcarea, setea de a înfrunta necunoscutul, de a evada din monotonia peisajului, compozitorul prezintă o altă ipostază a vieții din deșert, în care omul are în cal un tovarăș de nădejde. Tonalitatea *La major* e aici un cadru luminos pentru a reda linia ondulată a frazelor vocale, cantabile și cursive, conducînd frazele spre culminații, spre acute de efect ce contrastează ritmic cu ropotul de cavalcadă, brodate pe un fundal pianistic ostinat, cu același desen ritmic ce pare să sugereze galopul. Și aici forma este ternară. De remarcat nuanțele bogate și inflexiunile modulatorii, cu funcție coloristică.



Vocalității enesciene îi e străină, cel puțin în această etapă, vehicularea unor intervale mari, a salturilor; în schimb, desenul melodic favorizează desfășurările cu mers treptat, ondulat, volutele lipsite de asprime, în care secundele, dar mai ales terțele, par preferate.

În fond, intervalului de terță i se încredințează un rol cinetic în tematismul cîntecului, ceea ce va apare și mai evident în dezvoltare:



Suspin are de asemenea o arhitectură ternară clară, o rețea tematică unitară, ca și o factură pianistică statică, provenind din menținerea pe tot parcursul a unei formule ritmice ostinato, ce proiectează o haină armonică tensionată (*Do major*), datorită acordurilor încărcate cu septime, none, trepte secundare, ce tind spre tonică, spre afirmarea forței și limpezimii acesteia. Melodia vocii e reținută, orientată către zona declamației, pentru a marca trăirea puternică, durerea și candoarea suspinului. Triada de cîntece pe versurile lui Sully Prudhomme nu constituie un ciclu în adevăratul sens al cuvîntului, dar jalonează repere stilistice caracteristice ca și fantezia tînărului compozitor, care izbutește distincte imagini sonore. Fiecare lied e interesant ca muzicalitate, dar, în mod deosebit, se detașează ca plasticitate și vervă *Galopul*, iar ca forță sugestivă, *Deșertul*.

Un necunoscut cîntec, tot pe versuri de Sully Prudhomme[31] este *Si j'étais Dieu (Dacă aș fi Dumnezeu)*, tipărit la Paris — Hachette, ce pare a data din 1898. Scris în *Do major*, măsura 6/8, avînd o melodicitate de largă respirație cantabilă, probabil cel mai pregnant în acest sens, această piesă exprimă o electrizantă sete de viață, un tumult de nestăpînit, o beatitudine contaminantă. *Dacă aș fi Dumnezeu* — pare să spună și... muzica — aș face ca toți oamenii să fie fericiți, să existe pe pămînt numai bucurie, dar iubita aș lăsa-o așa cum e... Romantic, tineresc, expansiv, suflul acestei muzici e tonifiant, de o seninătate rară pentru Enescu, care aici, doar aici, apelează și la registrul înalt, neevitînd acutele. Liedul e monotematic, deși în plan armonic există contrastul major-minor-major. Nici scriitura pianistică nu se diversifică, peste tot tronează acompaniamentul arpegiat, de șaisprezecimi și doimi.

Referindu-se în *Amintiri* la aceste melodii, la *Suspinul*, George Enescu arată că „...au fost întîmpinate cu o curiozitate plină de rezervă". Unui atît de tînăr autor îi trebuie timp pentru a putea fi luat în serios, Adică, mai precis, îi trebuie timp pentru a fi mai puțin

[31] Semnalat și pus la dispoziție de Elena Zottoviceanu.

tînăr[32]. Subtextul acestei reflecții parcă spune că autorul investise în aceste melodii suficiente atribute artistice, ceea ce înseamnă că ele, în ciuda faptului că datau dintr-o fază de început, dețin exact elementele stilistice necesare pentru a fi considerate ca atare, drept creații reprezentative.

Curios, cele mai multe „melodii" nu poartă număr de opus. Să însemne aceasta că nu s-au bucurat de considerația compozitorului? În tot cazul, dețin calități reale, unele nefiind mai prejos decît anumite lieduri cu număr de opus. Probabil și despre aceste cîntece ar putea fi valabilă remarca lui Enescu făcută la adresa *Simfoniei de școală în re minor:* „... sînt plăcut surprins atunci cînd îmi revăd una din lucrările de adolescență. Cum, eu am scris asta?"[33]

Numeroase lieduri au la bază poezii în limba germană, evident, ce poartă alura mediului și impresiilor compozitorului din vremea cînd se afla în anturajul Peleșului. Fără să exceleze prin calități deosebite, versurile, adeseori terne și acordate în tonalități plumburii, fără modulații, saturate de imagini artificiale, au avut, totuși, calitatea de a incita fantezia compozitorului, și acest aspect este suficient pentru a recunoaște anumite merite. Mai mult, azi numai datorită muzicii, poeziile Carmen Sylvei mai au audibilitate.

Zagaft (Timid), a fost compus la Sinaia, 9 august 1898, în cea mai limpede ambianță romantică, schubertiană, schumanniană. O melodică generoasă se brodează pe fundalul arpegiat al pianului, antrenînd acorduri variate și scurte cantilene instrumentale descendente, tipice pentru suspinele romantice, încadrate într-o formă strofică *A—A,* cu dezvoltare. Tumultul antrenant capătă contururi tot mai viguroase spre final, cînd se punctează, într-un iureș năvalnic, o culminație expresivă, admirabil încoronată printr-o lapidară cadență ce are, parcă, un sens interogativ. Din aceeași zi datează și *Armes Mägdlein (Sărmana fată),* în care recitativul precumpănește, inflexiunile vocii apar mai dure. În acompaniament se profilează, din prima măsură, o formulă tematică descendentă ce va reveni la mijloc și în final, ceea ce înseamnă că i se conferă o funcție coagulantă.

Der Schmetterlingskuss (Sărutul fluturelui) și *Reue (Regret)* sînt două lieduri compuse în aceeași zi, Sinaia, la 12 august 1898. Grațios, cu o melodică înaripată, tinerească, este *Sărutul fluturelui,* în *Sol major,* cu o bogată țesătură pianistică, de esență arpegiată, avînd o temă ce se desfășoară în terțe paralele, purtînd ecouri debussyste. Motivul principal apare, de la bun început, tot la pian, și în repriză va căpăta sonorități puternice, ca și al doilea.

De remarcat felul în care coda aduce o schimbare evidentă a inflexiunilor vocale, un fel de întrebare ce se termină afirmativ, pe acuta

[32] Enescu, George *Amintirile lui...*, op. cit., p. 51.
[33] Idem, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

re, prelungită de-a lungul multor măsuri, în care pianul din nou jalonează tema.

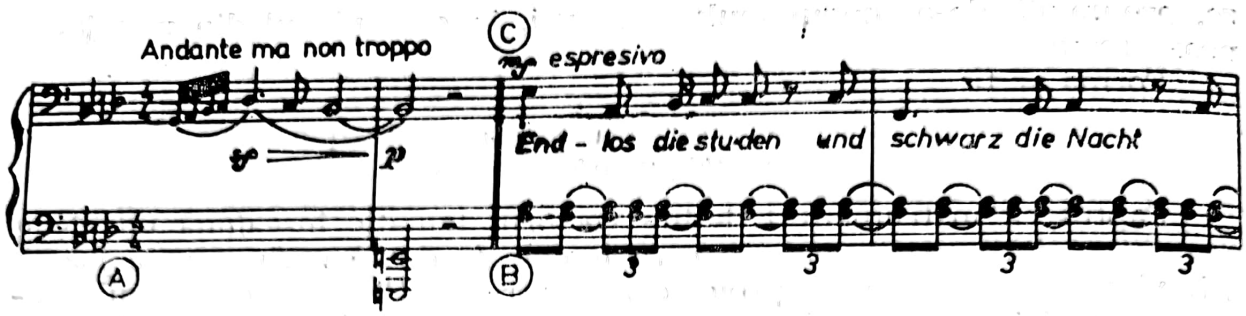
Forma ar fi:

$$\begin{matrix} A \\ a\ bbbbb \end{matrix} \Big| B \Big| \begin{matrix} A \\ a\ bbb \end{matrix} \Big| \begin{matrix} coda \\ a\ (b) \end{matrix}$$

Faptul că instrumentul deține vectorul tematic înseamnă un cîștig pentru acest compartiment, în care temele (a doua) revin spre a marca inflexiuni modulatorii ce proiectează expresia. Cîntecul este unul dintre cele mai interesante din această epocă, ca de altfel și *Regret*, în care durerea e redată prin fraze lapidare, declamate pe același sunet sau pe un număr foarte restrîns de sunete, în largi valori ritmice, pe acordurile rare și grave ale pianului, într-o derulare ce face ușor reperabilă o arhitectonică ternară cu repriză, după factura instrumentală, care capătă funcții dinamizatoare, dar și dramatizante, comentînd liniile vocale. Tonalitatea *si bemol minor* e adecvată sumbrelor remușcări, care capătă amploare atunci cînd acordurile se precipită în valori cu sens ascendent pentru fiecare măsură, antrenînd toate registrele. În secțiunea mediană, pianul desfășoară cantilene, constituite din formule de arpegiu ascendent și gamă descendentă, ce capătă un contur și mai sinuos, ca să ajungă la acorduri cumulate, cu largi pasaje cromatice (treizecidoimi plus cvintolet la urmă), amplificînd considerabil tensiunea, după care loviturile acordurilor se reinstaurează, proiectînd încet-încet o undă de speranță, de lumină, punctată și de complexul major cu care se încheie liedul. E interesantă gîndirea armonică a lui Enescu, care, deși ferm încadrată în ramele tonalității, are mobilitate interioară, chemată să nuanțeze sensurile textului.

Și liedul *Schlaflos (Insomnie)*, scris la 15 august 1898, apare ingenios conceput, avînd o secțiune introductivă, iar apoi o desfășurare aparent unitară, trădînd, prin aducerea la pian a temei în repriză, elementele formale ternare. Dar ceea ce apare tot mai clar, privește gradul de elaborare, de măiestrie. Bunăoară în *Insomnie*, compozitorul nu mai operează cu o paradigmă tematică, aici sînt trei. Prima, o celulă descendentă, intonată printr-o apogiatură, o ruladă melodică de patru note, pornind de la cvinta inferioară. Se conturează și o mișcare expresivă de la sforzando la piano. Celula se încheie pe o pedală armonică ce formează intervalul de cvintă micșorată. A doua e o formulă ritmico-armonică de acompaniament, căreia îi atribuim un rol însemnat, deși trebuie să spunem că nu are forța și greutatea celorlalte două. La baza ei se află o succesiune de terțe mici, înviorate de o structură ritmică de optimi, distribuite în valori regulate și neregulate (triolete), legate în așa fel încît să formeze sincope. Spre final, se conturează o mișcare în desenul acestei formule, diviziunile cu triolet își atribuie supremația. A treia e o formulă melodică ce apare în voce. Iată cele trei paradigme.

Scanned with OKEN Scanner



Aceste entităţi tematice vor acţiona succesiv sau simultan (celulele *B şi C*), într-un flux încărcat, generos ca substanţă şi inspirat realizat.

Tot la Sinaia, la 19 august 1898, compune liedul *Frauenberuf,* ceea ce în românește se traduce prin *Rostul femeii,* un lied în *Mi bemol major,* mai convenţional, înscris, ca stil, în zodia romantismului crepuscular. Prezintă largi volute melodice, conturate fugitiv, cu o mare generozitate. Conductul vocal e sinuos, încărcat cu reflexe cromatice, menite să sublinieze afecţiunea acordată femeii...

G. Enescu se reîntoarce la poezia lui Sully Prudhomme, deci la poezia franceză, în 8 septembrie 1898, la Cracalia, cînd compune *Pensée (Gînd pierdut)*[34], o nobilă efuziune lirică, rezultînd dintr-o cantilenă existentă în vocea solistă. Compozitorul interiorizează trăirea, meditaţia e surprinsă prin intermediul unor linii vocal-instrumentale ce se întrepătrund, ce dialoghează în permanenţă. Scris în *Re major,* măsura 9/8, liedul indică o construcţie ternară, primatul avîndu-l mai întîi vocea, apoi, în secţiunea mediană, pianul, căci desfăşoară o linie melodică în care mersul ondulat, cu neprevăzute arabescuri şi diviziuni ritmice, e caracteristic. De remarcat larga apelare la intervalul de terţă mică sau mare, ce porneşte de la un sunet şi revine. Armonia e mereu prezentă într-o factură instrumentală variată, în care fantezia pare inepuizabilă. Aici, vaporozitatea meditaţiei corespunde unor pendulări cu asimetrii perpetue ce par a descinde din arsenalul impresionist.

Diapazonul caracterologic al liedului enescian din această etapă este relativ larg, ceea ce se poate constata prin *Wüstenbield! (În pustiu!)* sau *Imagine, Tablou în pustiu,* compus la Sinaia, în ziua de 4 octombrie 1899, avînd dedicaţia „Fraulein Sutzo"[35]. O indicaţie mai puţin obişnuită priveşte autorul versurilor „... muzica a fost compusă de George Enescu, fără a cere permisiunea poetului A. Roderich". De natură satirică, glumeaţă, cîntecul *În pustiu* înscrie o sferă mai puţin acreditată de compozitor, înfăţişînd, printr-o muzică jucăuşă, simplă şi antrenantă, o întîmplare din seria *Înţeleptului Nathan,* care călătoreşte cu soacra în pustiu şi, întrebat ce ar face dacă i-ar ataca

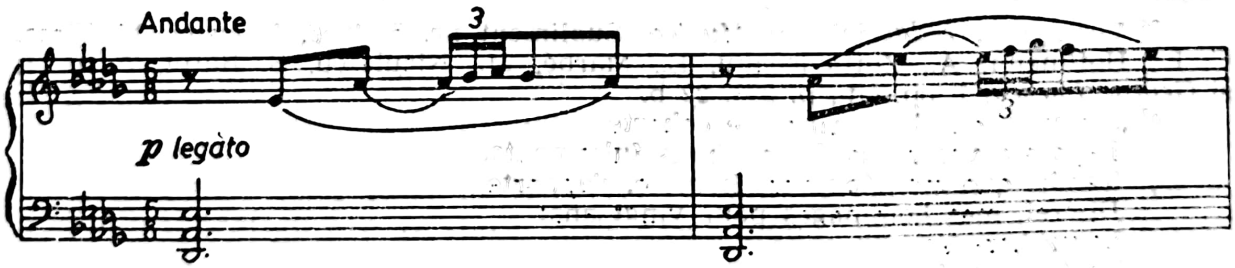
[34] Afirmaţie conţinută în monografia *George Enescu,* vol. I, op. cit. p. 181, potrivit căreia din acest lied autorul a realizat doar cîteva măsuri, este infirmată de existenţa manuscrisului, care atestă terminarea sa.

[35] Moisescu, T. *Lucrări inedite de George Enescu,* op. cit., p. 12.

un tigru, răspunde calm că nu-și face probleme, deoarece fiara s-ar sperie cînd ar vedea-o. În muzica acestui cîntec se remarcă, pe lîngă o melodică pregnantă, accesibilă, aflată într-o zonă învecinată folclorului, al celui german, și tentația spre exotism. E prezentă în fraza inițială tematică, *Allegretto moderato*, măsură binară, avînd o secvență în ultimele două măsuri care, prin modificarea succesiunii secundelor și mobilitatea treptei a șaptea, comportă un discret colorit oriental, mai definit în secțiunea mediană, cînd se formează și o secundă mărită. Ca formă: *A B A*, în *fa minor*, ultimul *A* fiind o codă în omonima majoră. Cantabilitatea acestui cîntec, ce ar putea fi decupată dintr-un vodevil, face ca pianul să aibă un rol eminamente acompaniator de tipul „es-tam".

Chant indian (Cîntec indian), pe versuri de Géraldine Roland, ce pare să dateze tot din anul 1898, lasă să se întrevadă predispoziția lui George Enescu pentru muzica orientală, în speță indiană, solicitat de versurile ce descriu mediul hindus, din care nu lipsesc bengalezii care-și intonează rugăciunile prin cîntec, lotușii albaștrii, marele Brahma . . .

Este interesant statismul, conturat pe plan muzical printr-o muzică picturală, aceeași, datorită unui motiv format din patru sunete, tipic pentru viziunea exotică asupra muzicii indiene, susținut de un acord grav, bazat pe două cvinte. Motivul cunoaște transpuneri, răsturnări, care-i nuanțează coloritul, dar nu-l schimbă radical. Acest motiv e prezent nu numai în introducerea și repriza instrumentală (coda), ci și atunci cînd vocea solistă, printr-o cantilenă întretăiată, narativă, conduce fantezia ascultătorilor, descriind mirifica imagine hindusă. Ca ambianță, această muzică e aureolată de contururi impresioniste ce conferă farmec și poezie acestui sugestiv *Cîntec indian*.

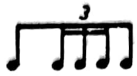
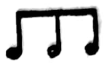


În 1899, George Enescu revine la creația poetică a lui Carmen Sylva, la Cracalia, 1 septembrie, semnează *Maurerlied (Cîntecul zidului)* din ciclul poetic *Muncitorul manual*, romantic visător, nostalgic. Limbajul enescian își păstrează liniile de claritate, dar apar unele semne ce marchează căutări în zona aprofundării trăirilor. Armonia devine mai vaporoasă, mai complicată, înlănțuirile se articulează mai liber, grupările neregulate ale ritmului se infiltrează mai decise în fluxul curent, iar factura instrumentală, deși se menține în scriitura postbrahmsiană, vădește anumite tendințe de emancipare. Apar din nou marote ale stilului enescian, în cazul de față pendularea terței mici. Cîntecul, în *fa minor*, e dezvoltat și prezintă o formă ternară mai aparte:

Scanned with OKEN Scanner

A (ab), B (cb), B (cb), A (ab).

Nelipsind din nici o secțiune, acel *b* are funcția refrenului.

Din același ciclu al poetei Carmen Sylva *(Muncitorul manual)* fac parte și *Königshusarenlied (Cîntecul husarilor crăiești),* compus la Cracalia, în 2 septembrie 1899. Imaginea muzicală e marcată de metrul de 9/8, în care formulele ritmice:  și  își dispută primatul într-o desfășurare cu caracter ostinato, ce se menține neșovăitor, conferind întregului organicitate tematică. Procedeul este foarte interesant, compozitorul își concentrează atenția asupra compartimentului instrumental, care e dinamic și incisiv, liantul vocal poartă semnul narațiunii pliindu-se pe volutele pianului, extrem de mobile și sub aspect armonic, modulînd în spațiul limitrof al tonalității *Fa major,* fără a-i clătina autoritatea.

Souhait (Dorință), ce poartă data de 15 noiembrie 1899, aduce ceva inedit, George Enescu apare în dublă postură, de compozitor și poet. De fapt, semnătura sa mai are și cuvintele care-i trădează sentimentele: „un admirateur de la Symphonie", care pare a fi o simbolică dedicație domnișoarei Ella Bengescu, cu prilejul aniversării a 20 de ani.[36] Și mai concludent e gestul tînărului muzician, probabil îndrăgostit, care concepe poezia, scrisă mai întîi pe o pagină a manuscrisului numai în versuri, de o asemenea dispunere a rîndurilor versurilor, încît formează, foarte vizibil, desenul majusculei E, litera numelui căruia i se dedică liedul.[37] Sub acest aspect, muzicianul-poet se înscrie în mișcarea modernistă ce acordă mare atenție aspectului vizual al punerii în pagină...

Autorul oferă o muzică romanțioasă, mult mai puțin încărcată decît unele pagini lirice anterioare, ceea ce pare să se explice prin grija

---

[36] Vezi: *Nota redacției.* În: *Muzica,* Supliment nr. 5, 1956, Voicana, M. Firca, C. L., Hoffmann, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, S. Rațiu, A. p. 2; și *George Enescu,* I, op. cit., p. 223, 22 b.

[37] „De vos amis la nombreuse cohorte
Dépose à vos pieds des souhaits fulminants,
Tandis que moi, toujours humble, j'apporte,
Discret, mes hommages pour vingt ans:
Soyez hereuse
Toute la vie!
Soyez ravie
Et amoureuse
De cette vie justement!
Buvez, buvez à tout moment
Et à longs traits tous ses délices!
Que les bons génies: bonheur
Vous offrent leur divins Calices!
Soyez bénie!
Soyez heureuse!
O, symphonie!
Avant qu'ait porté mon souhait tout son fruit,
Qui sait si vous serez encore mon nom?
Qu'importe si je disparais dans la nuit!
L'auteur disparu, le souhait reste bon!

de a oferi o creație ușor receptabilă. Tonalitatea *Do major*, ca și factura pianistică nepretențioasă, pare să indice așa ceva. În privința arhitecturii, lucrurile se complică, în sensul că forma se mulează după desenul poeziei, cele cinci momente sînt astfel redate muzical: *A* — în 6/8, *B* — în 4/4, *A*, *B*, *A*. Formele de acompaniament se modifică pentru a marca și mai net suprafețele ce alcătuiesc întregul. Valoarea artistică a acestui cîntec pare neveleitară, reprezentînd gestul de circumstanță adus adoratei, „symphoniei" . . .

Tot o curiozitate poate fi socotit și *Dedicare (Dedicație)*, iarăși pe versuri proprii, realizat la Sinaia, 21 noiembrie 1899, datorită caracterului său inedit — fiind un fel de recunoștință adresată celor care scriu, un fel de mulțumire celor care s-au ostenit să scrie despre compozitor.[38] Muzica e redusă la cîteva acorduri și contururi melodice cu totul sumar trasate, apărînd din cînd în cînd subtextul poetic care e transmis prin vorbe, fără nici o notă. Așadar, este o recitare susținută de o muzică cu funcție ambientală. Să fie aceasta o reală invitație? Și aici, poezia poartă însemnele unui gest de simpatie, fiind simbolul unui buchet de toamnă încărcat cu rime, romanțe, cuvinte . . .

La Quarantaine (A patruzecea) este o meditație lirică, cu puternice nuanțe dramatice, datorate gîndurilor sumbre prilejuite de condiția umană. Compus în aceeași zi ca și *Dedicație*, pe versuri proprii, cîntecul, *Doucement mouvementée*, prezintă sensuri poetice ascunse într-o derulare ce, deși nu oferă opuneri abrupte, se bizuie pe cîteva elemente tematice contrastante, ce revin și pe altele a căror ascendență e indisolubil legată de sensul textului, favorizînd cantilene instrumentale ce apar și dispar. Vocii soliste i se încredințează rostirea versurilor, într-o manieră ce antrenează fraze declamatorice, axate pe un număr restrîns de sunete, cu frecvente cantonări pe aceeași notă, ca bunăoară în primele măsuri și fraze cantabile de tipul celei pe versurile „. . . Pays perdus". Cînd vocii i se încredințează fraze expozitive ca la început, pianul desfășoară o linie instrumentală cu evident contur melodic, ceea ce face ca în permanență să existe suprafețe melodice, fără relieful necondiționatei accesibilități, suprafețe eteronome conducînd la sublinierea unei idei, la creșterea tensiunii, ca unele pasaje, ce au rostul să prefigureze o stare sufletească nouă, să puncteze o ipostază inedită, să marcheze o culminație. O asemenea pînză sonoră, nu foarte densă, însă saturată de rosturi muzicale, face ca arhitectonica să fie destul de complexă: *A B A C A*, cu precizarea că în interiorul secțiunii pivot *A* sînt, cum am anticipat, două elemente disociabile tematic. Universul muzicii enesciene în lieduri începe să capete contururi noi, în sensul unei abordări mai nuanțate, mai psihologizante a trăirilor și senzațiilor receptate din lumea înconjurătoare . . .

G. Enescu nu se lasă sedus de farmecul vocii, pentru el componentul instrumental poate fi cel puțin la fel de expresiv, și deci

[38] Voicana, M., Firca, C. L., Hoffmann, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M. Niculescu, S., Rațiu, A. *George Enescu*, I, op. cit., p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

important. Această teză se validează în cîntecul *L'angélus (Mittagläuten),* în versiunea inițială a autoarei textului, poeta Carmen Sylva, ceea ce în românește se traduce *Îngerul,* a cărui dată de compunere nu se cunoaște exact, putînd fi 1899 sau începutul anului 1900. Cert este că a fost cîntat la Ateneul Român, București, la 20 aprilie 1900, de către soprana Onoria Popovici, secundată la pian de Ernesto Narice. De asemenea, că a fost publicat în celebra colecție a lui Zane Dimitrescu, sprijinit de M. Mărgăritescu, *Biblioteca Muzicală Română* (nr. 41, în 1900).[39]

Ideea poetică a cîntecului e subjugată de dangătul puternic al clopotului ce răsună în momentul în care noul venit pe lume pornește să înfrunte viața. Destinul pe care un înger i-l prezice e copleșitor: drumuri spinoase, poveri, dramatice căderi, dureri prin care... în pofida lor, trebuie să treci senin, cu speranța că în clipa din urmă din nou se va auzi dangătul clopotului. Rezultă, din sumara expunere de mai sus, ponderea acordată clopotului, ceea ce se traduce pe plan muzical corespunzător, în sensul că întregul cîntec e o declamație gravă, cu suișuri și coborîșuri nu prea abrupte, cu ritmuri nervoase, accelerări și răriri pe mici suprafețe, schițîndu-se vagi contururi de cantilenă, în timp ce pianului i se încredințează sarcina complexă de a înălța un somptuos edificiu sonor, în care sonoritățile grave ale clopotelor, dangătul implacabil, monoton și cursiv, apar imperturbabile. Din cînd în cînd, sonurile sale se diluează, devin ecouri prelungite ce-și recapătă din nou intensitatea. Transpunerea muzicală a sunetelor de clopot a incitat multe fantezii, Wagner, Musorgski, fiind și în creația enesciană o sferă imagistică ce revine mereu. Anterior fusese surprinsă în *Poema Română,* într-un sens figurativ. Aici capătă proporții, întregul cîntec fiind de fapt o variațiune, o entitate unitară a dialogului acordurilor minore și majore de *sol minor* și *Si bemol major,* evident, într-o maximă și schematică simplificare a esenței acestei muzici de atmosferă, cu implicații dramatico-filosofice.

Urare — De ziua ta apare ca o piesă miniaturală cu caracter ocazional, purtînd data de 18 mai 1900 și a fost scrisă la Mihăileni, dedicîndu-o Aspasiei Zaharescu. Corectura, 1910, de pe o foaie de manuscris, este ulterioară și nu poate fi luată în considerație, alura cîntecului este, într-adevăr, cea din 1900. În 1910, stilul e considerabil mai încărcat, mai complex, mai modern. Potrivit celor două strofe scrise tot de G. Enescu, nu ideale ca rimă, este vorba de o felicitare făcută în ziua de Ispas, cînd protagonista împlinea 17 ani. Muzical, gingășie și căldură de expresie lirică, avînd un vădit caracter de urare, de vreme ce fluxul sonor, în *Do major,* conduce spre o culminație, într-un mers oscilant, ferm direcționat către acest moment.

[39] Missir, N. *Creația lui George Enescu...* În: *George Enescu,* volum apărut sub îngrijirea acad. G. Oprescu și M. Jora, București, Edit. Muzicală, 1964, p. 280—281.

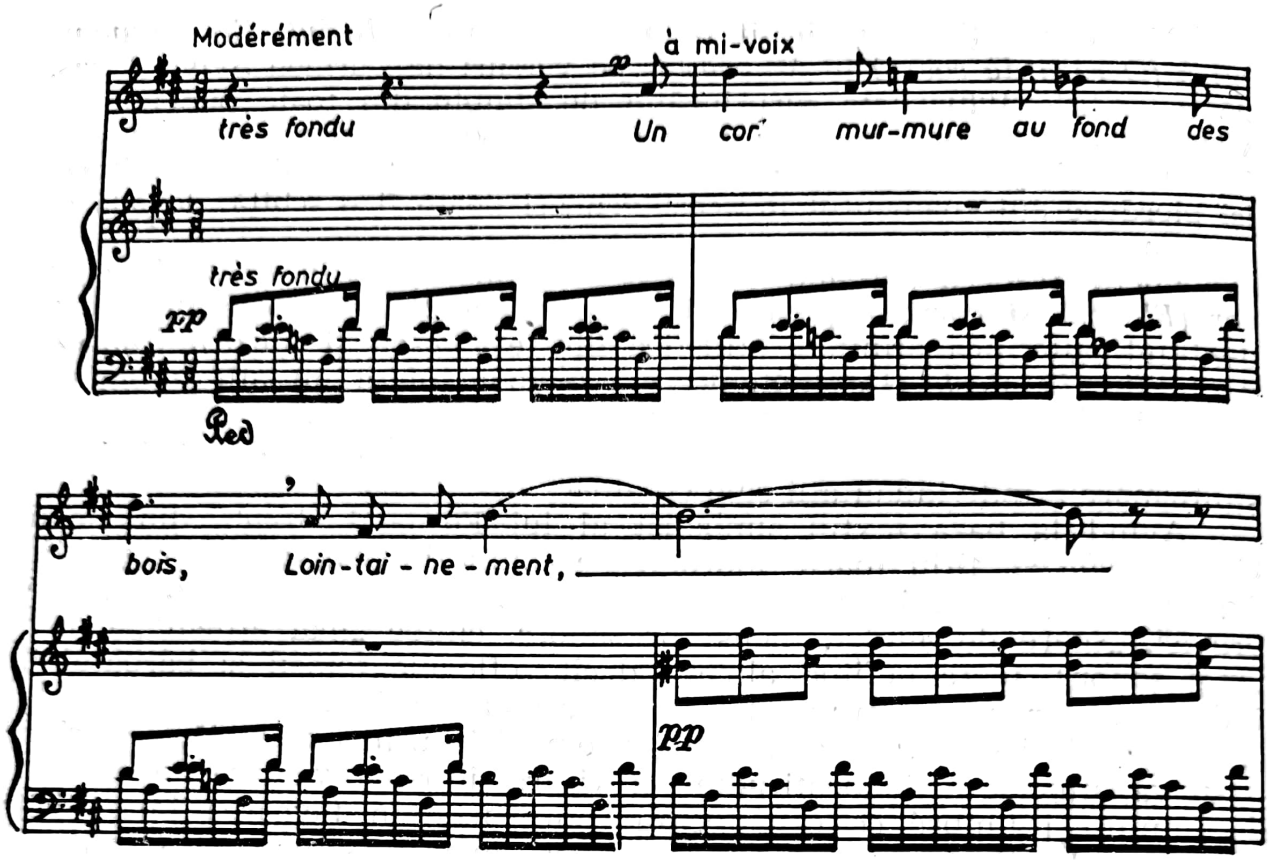
Mai convențional și lipsit de relief ne apare *liedul, Ein Sonnenblick (O rază de soare)* în *Mi major*, pe versuri de Carmen Sylva, Paris, 25 noiembrie 1901. Este surprinzător de simplu din toate punctele de vedere, comparativ cu cîteva lieduri compuse anterior, ancorîndu-se într-un limbaj romantic de rezonanță eclectică. Probabil compozitorul își pierduse antrenamentul în acest gen ori poate fi o schiță, dovadă că nici nu e semnat . . .

Poetul francez Fernand Gregh îi reține atenția prin *De la flûte au cor (Flautul și cornul)*, pe care-l compune la 21 octombrie 1902, evidențiind puternica afinitate stilistică dintre Enescu și muzica franceză de la *fin du siècle*. De fapt, această melodie oferă nu atît însemnele fuziunii, cît și atributele viitoare ale etosului enescian, mai exact, elemente ce reflectă stadiul de translație, de emancipare tot mai vizibilă și afirmare a individualității sale creatoare.

Avînd la bază textul simbolist al lui Fernand Gregh, din ciclul *Casa copilăriei*, titlu foarte îndrăgit de compozitor, în care sonoritățile flautului și cornului se intersectează cu „murmurul profund", „lună gravă", „soare de aur", „imens cor sonor", cîntec „mai ardent", cîntec „mai sonor", toate nefiind altceva decît reflexele femeii și bărbatului, îndrăgostiților cufundați în sublima cîntare a amorului . . .

Flautul și cornul este un lung poem, liric prin excelență, respirînd o suavă atmosferă de beatitudine și visare, într-o revărsare de nuanțe, de lumini și umbre ce estompează contururile în favoarea imagisticii de ansamblu. Față de cîntecele anterioare, apar trăsături noi. Cantilena vocală e languroasă, scăldată în tonuri șovăielnice, melodicitatea, cu arcade pregnante, se contopește într-o declamație fluentă ce se dispersează uneori în ritmurile metricii de 9/8, pe care G. Enescu nu o subminează cu alcătuiri neregulate. Există o linie amplă, o respirație generoasă a ideilor tematice, în profida asimetriei frazelor anterioare. Cele mai sensibile înnoiri se produc în compartimentul instrumental: factura pianistică, deși încă nu e prea complicată, apare încărcată, valorile de șaisprezecimi arareori par să cedeze, îmbibînd sonoritatea ce mai poate fi dinamizată doar prin poliritmii și mai ales printr-o scriitură mobilă ce, în pofida unor stereotipii, devine suplă și vaporoasă. George Enescu adoptă un dispozitiv armonic, deși nu compromite virtuțile tonalității, atentează la limpezimea ei, prin, relativ, desele cromatizări ce produc o permanentă stare de fluctuație modulatorie. În însuși debutul cîntecului *Re majorul* e subminat de coborîrea treptelor a VII-a și a VI-a, ca apoi să apară ridicate treptele a II-a și a IV-a. Factorul cinetic îl reprezintă tematismul poliarticulat, de vreme ce în dispozitivul unei fraze se infiltrează mai multe axe motivice pe care se va înainta ulterior, apărînd fie simultan la pian, ca o formulă constantă de acompaniament, cu valențe melodico-armonice, fie succesiv, în partitura vocală. Mai concret, începutul cîntecului oferă o formulă celulară la pian. Motivul fundamental, să zicem *A*, apare în compartimentul vocal pentru început și o celulă de terță mică ce se rezolvă pe treapta a VI-a:

Scanned with OKEN Scanner



Pe parcurs se poate desfășura un complex motivic care devine important într-un moment dat, sau pot apărea altele noi ce îmbogățesc expresia. Cît privește arhitectura, acest cîntec are o clară structură ternară, de lied complex. Prima secțiune fiind ea însăși un *a b a*. Secțiunea *B* aduce o ușoară dinamizare a discursului, cu elemente tematice proprii, dar nu prea reliefate, ceea ce creează impresia unei dezvoltări încheiate printr-o intersectare. Pe ultima silabă a solistului, din această secțiune, se profilează la pian motivul principal din *A*, marcînd repriza, considerabil amplificată, la fel ca în final, ca o codă. Acest motiv, modificat ritmic prin duolet, se repetă obsedant, proiectîndu-se către o notă ținută, fără să caute acutele, după care, în ultima măsură, pianul reia augmentat motivul instrumental de debut.

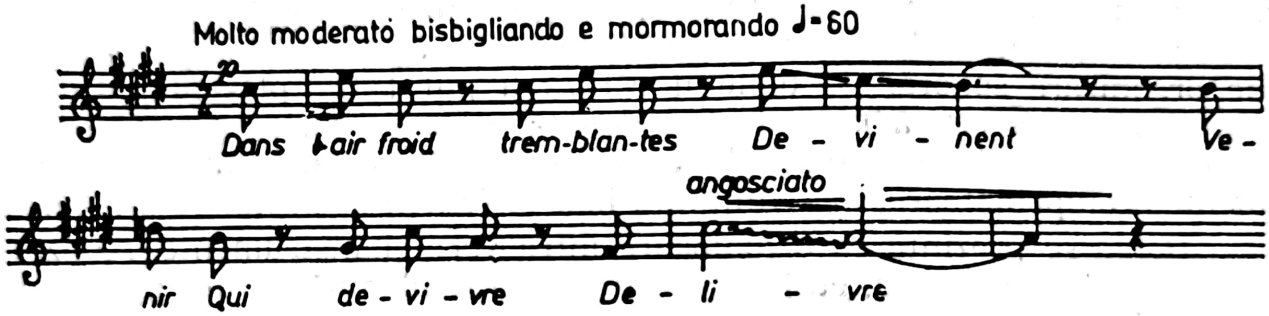
Incontestabil, acest cîntec are farmec și un parfum de nobilă esență.

Pe cît de sobru, pe atît de expresiv apare cîntecul *Regen (Ploaie)*, pe versuri de Carmen Sylva, compus la 15 septembrie 1903, în *do diez minor*, compartimentului instrumental revenindu-i misiunea de a sugera ambianța mohorîtă generată de ploaie, sugerată sonor prin efecte intervalice, armonice și timbrale. Partidei vocale îi revin doar cîteva fraze intermitente, intonînd o cantilenă ce evidențiază celula structurată pe jocul terței mici, restul atribuindu-se pianului, care realizează efecte cu funcții picturale, sugestive. Forma e strofică, culminînd cu o tornadă de acorduri, nu atît de disonante pe cît de dinamice, redînd freamătul, învolburarea, căderea picăturilor. Este o muzică picturală, pentru reali-

Scanned with OKEN Scanner

zarea căreia G. Enescu apelează la cîteva indicații ce reprezintă tot atîtea inovații.

Tempoul precizat nu mai e *Moderato, Andante, Allegro* ori ceva în acest gen, ci *Molto moderato, bisbigliando e mormorando,* adică o indicare mai plastică. Pe parcurs se mai citesc: „espressivo", „delicatamente", ceea ce înseamnă că se urmărea obținerea unei nuanțate expresii muzicale. Sînt cîteva indicații și pentru voce, căreia nu i se cerea doar ton frumos, plinătate, ci „... mezza voce quasi sussurrando" de la bun început. În strofa a II-a, vocea are indicativul, „angosciato" și se realizează prin căderi ale vocii sau portamento. Așa ceva nu apare doar în acest moment deși, muzical, structura strofică ar fi îngăduit o simplă repetare. Nu, G. Enescu vrea mai mult. Iată această frază și, implicit, grafia preconizată.



Să fie aceste precizări și indicații legate de revenirea lui G. Enescu asupra acestui cîntec la Paris, la 3 iunie 1936?

Melodiile pentru voce și pian compuse de George Enescu vădesc zonele de incidență ale muzicianului român cu tradiția culturilor austriacă și germană, pe de o parte, și franceză, pe de alta, spiritul modern fiind preluat prin prisma acesteia din urmă. Se naște legitima întrebare, dacă tînărul compozitor nu a abordat cîntecul și de pe pozițiile școlii muzicale naționale, sau cum se poate explica slaba aderență la stilul național în acest gen? O asemenea manieră de interpretare, directă, necesită un răspuns pe măsură: G. Enescu, în cele mai incolore lieduri ca specificitate națională, a acționat tot ca un muzician român, vrînd să-și demonstreze fantezia creatoare, să surprindă în muzica sa, cît mai subtil, expresivitatea textului poetic. În versuri de esență germană ori franceză, muzicianul român nu a considerat necesar să invoce sugestiile folclorului nostru și a procedat firesc. Ceea ce nu sesizează dintr-o dată, privește substanța muzicală, sufletul expresivității sonore a partiturilor sale care poartă pecetea personalității care le-a insuflat viață artistică și, în acest fel, devin produsele sensibilității și creativității românești în sens general. Dictonul „stilul este omul" se confirmă pe de-a-ntregul, creația lui Enescu neputînd fi desprinsă de mediul, de spiritualitatea căreia îi aparține.

Mai legitimă ar părea întrebarea, cum de G. Enescu nu a apelat în cîntece la creația poetică, la literatura română. Absorbit de intensiva activitate componistică și mai ales concertistică, G. Enescu nu a captat lungimea de undă a universului liric românesc. Păcat! Și totuși, o floare de primăvară există, adevărat, pe versuri populare luate din volumul

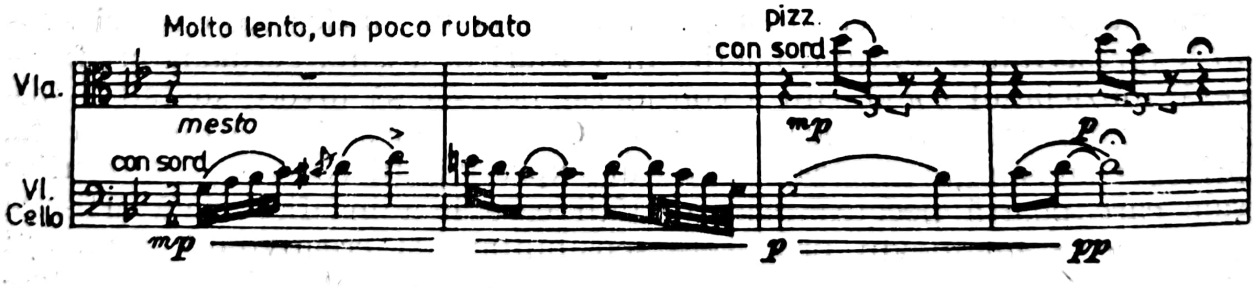
lui Vasile Alecsandri, și ea răscumpără multe... Este *Doina* pentru bariton, violă și violoncel, compusă la Paris, la 9 noiembrie 1905.

Faptul că G. Enescu a scris o doină demonstrează că sesizase chemarea momentului, că înțelesese care era genul cotat de muzicieni și cărturari. Totodată, felul în care a realizat-o susține perfecta cunoaștere a muzicii populare, pînă la identificarea deplină cu creatorul anonim.

Privind îndeaproape această partitură care are la bază poezia populară *Doina „Cucul"*, notată de V. Alecsandri, ce debutează cu versurile „unde-aud cucul cîntînd" ... se remarcă subtilitatea surprinderii atributelor definitorii ale genului. Și pînă la Enescu s-au întîlnit doine pitorești, minunat transpuse pe portative. Ca regulă, acele doine își datorau perfecțiunea creatorului anonim, citatului adoptat de către compozitor. *Doina* lui Enescu nu e un citat, ea, desigur, nu are un singur model, ci mai multe, toate doinele ascultate, din care s-au extras esențe, principii de organizare sonoră, pe temeiul cărora a putut fi plăsmuită. Însuși faptul că nu e scrisă pentru pian denotă considerația că genul e, prin excelență, melodic, determinînd alegerea violei și a violoncelului ca instrumente acompaniatoare, încredințîndu-li-se și funcții de susținere armonică.

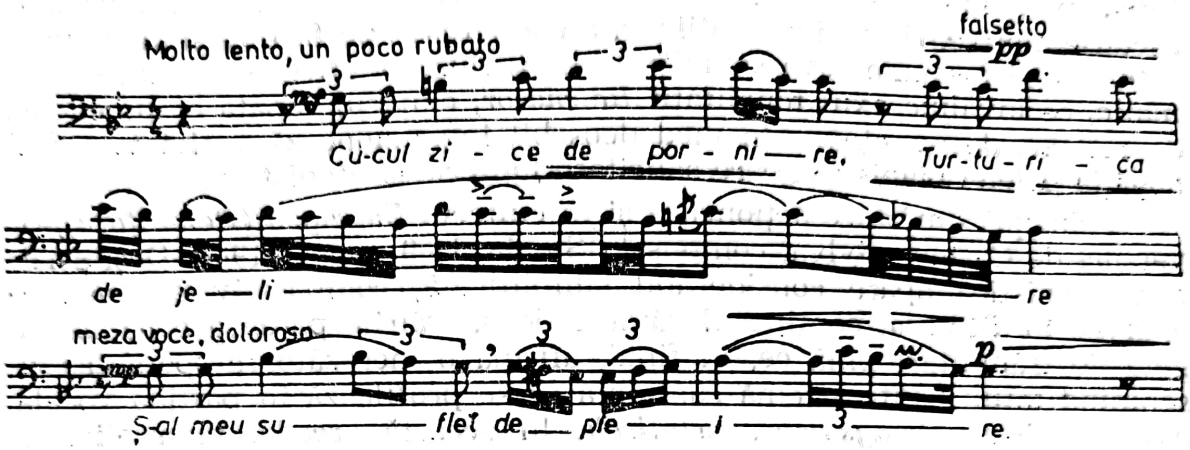
Doina se prezintă ca o dialogare între voce și instrumente, realizîndu-se un flux continuu, cu intervenții soliste și planuri de susținere marcate prin note ținute, imitații ale cîntecului cucului, *con sordino*, pizzicatto, prilej de a apela la intervalul favorit de terță mare, descendentă, ca și la acorduri suple, țiituri, *sul ponticello*, tremollo. Întreg dispozitivul sonor e tratat în stil parlando rubato, ceea ce apare limpede atît din indicativul *Molto lento, nu prea rubato*, cît și din recomandările pasagere de tipul: *mesto ad libitum, rapido*. De natură expresivă, vizînd tehnica vocală sau instrumentală, sînt: *piangendo, falsetto* și *senza voce, doloroso, dolcissimo, ma espressivo* ...

Evident, stilul parlando favorizează improvizația, variațiunile, ceea ce se traduce în plan melodic, arhitectural printr-o derulare perpetuă în ingenuoase înfățișări ale emblemei tematice expuse de violoncel:



Dorul reprezintă chintesența expresiei acestei *Doine*, cu un neobișnuit arc melodic, efect al unei melopei vocale înscrise într-un ambitus de cvintă orientată ascendent, ca rareori să iasă, pentru scurt timp, din acest cadru. Stilul rubato presupune repetări de sunete, înaintări treptate, melisme, vocalize, apogiaturi și un ritm nesimetric, toate grefate pe o structură modală minoră *(sol)* cu treapta a IV-a urcată uneori (prin apogiatură), a VI-a mobilă, a II-a și a V-a coborîte, a III-a și a VII-a

urcate (rar). Cromatizările acestor trepte nu apar sistematic, ci mai degrabă intempestiv, ceea ce le sporește forța și efectul, lăsînd, aparent, neprevăzutului rolul de ordonator al coloanei sonore, neevitîndu-se în cadență nici sonoritatea secundei mărite. Este important că în desfășurarea frazelor vocale se avansează mereu, în patru volute, ultima fiind cea mai desfășurată, implicînd o dezvoltare ce marchează și culminația. Aici, fantezia compozitorului solicită virtuozitatea vocală.



Sonorităţile *Doinei* sînt adevărate mărgăritare de simţire românească, realizate cu măiestrie, folosind arsenalul tehnic al creatorului popular, plus încă ceva ce aparţine fiinţei compozitorului George Enescu, care vibrează în consonanţă cu muzica ţării sale. După doina din *Suita română*, reluată în *Poema Română*, G. Enescu revine la acest gen, compunînd o pagină interiorizată, de profundă expresie.

George Enescu manifestă interes și pentru prelucrări de melodii populare și, în acest sens, felul cum în ultima parte a vieții o acompania la pian pe Stela Roman în Statele Unite ale Americii în interpretarea unor cunoscute cîntece, uneori ele însele prelucrări ale unor compozitori, ca bunăoară Kiriac, Brediceanu, pare concludentă. În aceste melodii realizează un complex eșafodaj sonor, improvizînd, îmbogățind factura originală într-o manieră care-i era proprie. Există și dovezi mai timpurii în același sens, bunăoară manuscrisul armonizării pentru voce și pian a cîntecului *Eu mă duc, codrul rămîne*, păstrîndu-se nealterată, cu unele neînsemnate modificări, substanța melodică a cunoscutului cîntec. G. Enescu menține și armonizarea *(Sol major)* și forma strofică, doar că, în a treia reluare a melodiei, pe alte versuri, creează, pentru a concorda cu versurile, un angrenaj mai dramatic, prin acorduri în tremolo și pasaje arpegiate în sextolete . . .

Le Silence (Tăcerea), pe versuri de Albert Samain, din ciclul acestuia *Au jardin de l'infante*, este nu numai titlul unui cîntec cu o factură densă, ci o temă de meditație, de creație, asupra căreia va mai zăbovi. Compus după toate probabilitățile în 1905, cîntecul este interesant prin transpunerea muzicală a unor reflexiuni asupra sensului vieții. Spre deosebire de cîntecele anterioare, expresia devine mai convulsivă, mai dramatică, efect al unei muzici mai elaborate, ca și maniera interferării celor

două compartimente, vocea mulîndu-se pe sonoritățile abundente ale instrumentului, sugerînd „voluptatea visătoare"[40]. Aici nu se detașează o melodie, în sensul curent al cuvîntului, ceea ce contează este rezultatul simbiozei celor două compartimente, adică muzica! Această afinitate devine posibilă datorită tratării vocii mai ales prin prisma intonării recitativice și „aproape vorbite", ceea ce favorizează rubatoul, caracterul confesional și introspecția. În mod deosebit se complică factura pianistică, aflată într-o permanentă mișcare, cu planuri mobile și linii interioare, lansînd ascunse motive, ritmuri și cantilene, a căror discreție face ca numai suma tuturora să însemne ceva semnificativ. Apelînd la un bogat spectru cromatic, ce învăluie axul tonalității *Re major*, cîntecul capătă o sumedenie de reflexe, de nuanțe ... În mod deosebit impresionează varietatea, deci bogăția paletei pianistice, care solicitase fantezia simfonistului.

Principii simfonice acționează și în cîntecul *Entsagen (Renunțare)*, pe versuri de Carmen Sylva, compus la Sinaia, la 9 august 1907. Deși scriitura pianistică apare considerabil simplificată, comparativ cu ceea ce apăruse în *Tăcerea*, conținutul rămîne dens, trăirile parcurg o gamă bogată de frămîntări pînă ce, în final, afirmă o încrezătoare speranță, înseninînd totul printr-o temă cantabilă ce se profilează în partida vocală, avînd indicația *Langsamer, extatisch*. În această arcadă, intervalica se derulează treptat, unele salturi (sextă mică ascendentă, cvintă descendentă, cvartă ascendentă sau pendulare pe terță mică) fiind caracteristice. Va fi reluată în coda instrumentală ca o concluzie cu sensuri tonifiante. Liantul melodic ce intonațional se pregătește îndelung, apare ca un rezultat de o nobilă înfățișare, cucerindu-te. Ai vrea să-l reauzi, revine la pian, dar cîntecul se sfîrșește ...

Nefiind adeptul tiparului strofic, al cantabilității de largă respirație, trasată în asemenea linii încît să poată fi memorate, cîntecele sale se lasă mai greu cucerite. Dar nicidecum această modalitate de abordare a liedului nu înseamnă ermetism. Valențele cîntecului enescian nu se află descoperite, nu sînt de suprafață, ele sînt ascunse, fiind plasate undeva în profunzime, ceea ce reclamă din partea ascultătorului, pentru a fi receptate, o insistentă audiere, a cărei satisfacție este mai mare, direct proporțională cu perseverența investită. Mai mult, identificarea ansamblului, ca efect, ca sumă a detaliilor componente, conduce la o deosebită satisfacție artistică, deoarece muzica acestor melodii vocale cu acompaniament de pian este de cea mai bună calitate, fără impurități, dezvăluindu-și fermecătoare atribute.

În sprijinul acestor aserțiuni pledează ciclul *Șapte cîntece* pe versurile poetului renascentist francez Clément Marot, marcantă contribuție la îmbogățirea liedului românesc, care, printr-o relativ frecventă includere în repertoriul curent, au devenit cîntece de referință, atît pentru muzica enesciană, cît și pentru universul liricii camerale românești. Nu vrem să afirmăm că valoarea acestor *Șapte cîntece* ar fi sau nu superioară altora din seria celor compuse de George Enescu, ci numai că sîntem

[40] Rădulescu, Mihai *Trei lucrări inedite de George Enescu*. În: *Studii muzicologice*, nr. 5, București, Uniunea Compozitorilor 1957, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

convinși de existența unor nepieritoare frumuseți și în aceste pagini care nu au avut încă șansa de a fi programate cu insistență. Totodată, *Cîntecele* pe versurile lui Clément Marot, care poartă numărul de *opus 15*, probează existența unor nestemate muzicale ascunse în ființa fiecărei melodii ce solicită din plin conștiința receptorului, răsplătindu-i truda investită.

Compuse în perioada iulie-octombrie 1908, aceste cîntece, „adorabile mici poeme" cum le-a numit L. Passurf,[41] se constituie într-un ciclu unitar, nu pentru că ar avea o sudură muzicală organică la bază, deși elementele ei, cum se va vedea, există, și nici pentru că s-ar axa în jurul unei acțiuni care să le asambleze, ci numai în virtutea sursei literare comune, a numărului de opus și a sferei poetice generate de sentimentul dragostei față de femeia iubită, în sensul ideal al cuvîntului. Evident, acest sentiment poate să nu fie declarat, să transpară, să fie implicat doar într-un gest, într-o atitudine de resemnare, de neliniște ori tristețe. În atmosfera artificioasă a curții franceze din secolul al XVI-lea, Clément Marot a găsit subtile căi de a surprinde, cu delicatețe și discreție, nobilele sentimente umane, aureolate de o gîndire, pe cît de lucidă pe atît de spirituală, calculată și ironică. Pe bună dreptate remarca Ada Brumaru: „... fără să trădeze spiritul renascentist al poeziei, ceea ce este viu și fin în ea, păstrînd pe alocuri și aerul de causerie facilă, compozitorul *dă însă sentimentului mai multă adîncime*, astfel că versurile de iubire îndurerată păstrează, în veșmînt muzical, mai îndelung lacrima"[42].

Cîntecele *op. 15* par să încununeze căutările compozitorului în materie, indicînd comparativ cu, să zicem, *Tăcerea*, o factură mai sobră, mai rarefiată, mai limpede, ceea ce înseamnă o anumită complexitate care dă măsura individualității sale creatoare. Compuse într-o perioadă cînd muzicianul era animat de idealuri neoclasice, aceste cîntece nu evidențiază tendințe arhaizante, modelele anterioare nu se sesizează, deoarece nu există. Eventual, poate fi admisă claritatea muzicii, fără să fie sinonimă cu fetișizarea vreunui procedeu reconsiderat în partitura lui George Enescu. Singura fereastră deschisă spre epoci revolute este aceea a universului poetic, a spiritului poetic, a spiritului galant care s-ar putea bănui în ambianța expresivă a cîntecului, ceea ce însă nu înseamnă decît un discret parfum ori colorit francez ce provine de la poeme și stilul versificației.

Muzica este însă de o cu totul altă factură, purtînd din plin amprenta stilistică a compozitorului român, fără însă a vehicula sonorități folclorice, deși, pe alocuri, transpar unele entități aflate în zone învecinate partiturilor cunoscute ca fiind răspicat ancorate în ethosul popular. În tot cazul, G. Enescu a investit în acest ciclu mult suflet și fantezie, ceea ce îl face comunicativ și plăcut. Nu întîmplător prima audiție, care a avut loc la Paris, pe podiumul de la *Théâtre des Arts*, la 19 octombrie 1908, solist fiind tenorul Jean Altchevscky, secundat de compozitor la

[41] Passurf, *L. Scrisoare din Paris. Festivalul Enescu.* În: *Muzica*, II, nr. 2—3, noiembrie — decembrie 1908, p. 51.

[42] Brumaru, Ada *Particularități ale stilului vocal în creația lui George Enescu.* În: *Studii de muzicologie*, vol. IV, București, Edit. Muzicală 1968, p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

pian, s-a bucurat de o călduroasă primire. Reînscrierile ulterioare în recitalele cîntăreților confirmă prețuirea de care s-au bucurat, înregistrînd, după 1955, cea mai ridicată cotă.

Cele *Șapte cîntece*, op. 15, deși comportă o clară individualizare, fiecare avînd personalitatea sa, emană aceeași expresie lirică, avînd, desigur, o mare varietate, punctată de stări afective ca: meditație, visare, speranță, regret, durere, ezitare, beatitudine, descurajare, ironie, cochetărie, pasiune, veselie... George Enescu, cunoscător subtil al resurselor vocii și pianului, al literaturii genului ilustrate nu numai de romantici, dar și de Fauré, Duparc, Debussy, față de care are o deosebită afinitate, știe să obțină ceea ce dorește în muzică, deoarece arsenalul profesional de care dispune îi permite orice, fiind nelimitat, iar vibrația generată de text în inima sa era puternică, aptă să declanșeze o bogată paletă expresivă.

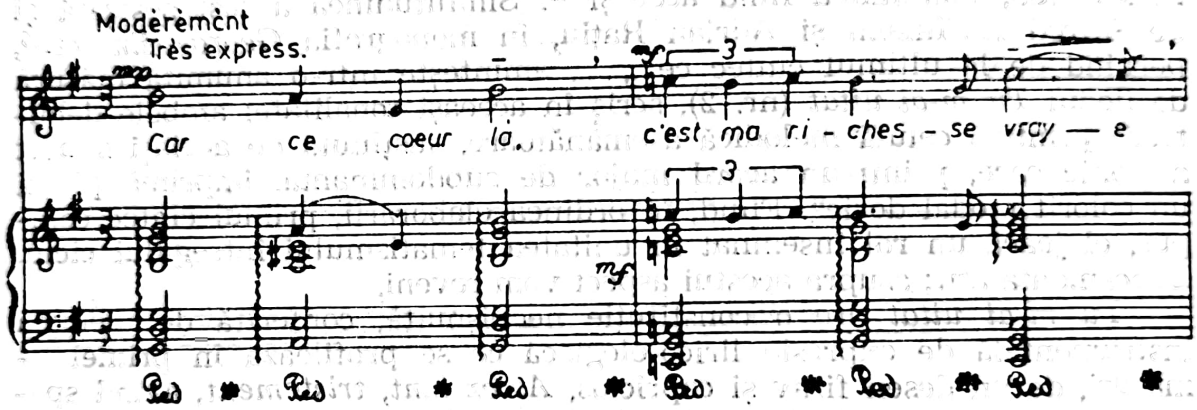
După ce dăduse la iveală o seamă de creații importante, George Enescu își făurise nu numai un stil personal, dar și o tehnică de compoziție prin care reușește să insufle diverselor partituri o pecete originală. Mai mult, în anul 1908, compozitorul își definise o rețea de structuri motivice cu care operează consecvent, pentru a obține o anumită organicitate intonațională a muzicii sale. În acest context, și *Opus 15* se bizuie pe o entitate structurală compactă, ce derivă din materialul primului cîntec, emblemele sale, mai mult sau mai puțin modificate, vor apărea în cîntecele următoare. Mai mult, din noile celule caracteristice se vor transmite entități către următoarele cîntece, ceea ce înseamnă că tematismul înaintează variațional, din aproape în aproape și ceea ce se articulează, într-un fel anume, poate genera sau transmite chipul motivelor sale structurilor secvente. Se realizează în acest mod un lanț celular foarte complicat, care însă nu e prea divers, putînd fi redus la structuri-mamă, la matrice de referință.

Frumusețea cîntecelor se datorează tuturor factorilor care contribuie la edificarea lor, melodiei discret formulate, dar conducătoare, armoniei bogate, cu ingenioase înlănțuiri ce valorifică potențialul cromatic și modal, ca și libertinajele impresionismului muzical. Frecvente sînt însă planurile contrapunctice între voce și instrument, dar mai ales între registrele instrumentale, ducînd la o hieratică articulare a liniilor ce se preling necontenit, în combinații neașteptate, uneori în planuri ce favorizează legile ascunse ale eterofoniei. Pianistica bogată și variată e concepută orchestral, timbrurile sună, chemate să reliefeze un anumit detaliu la care versurile invită fantezia. Discursul muzical se ordonează în virtutea unor principii ce antrenează metrii compuși, ritmurile nonrepetabile, nuanțele și agogica ce abundă în partitură, scoțînd în evidență nonconformismul organizării sonore pe orizontală. Plasînd dinamica la intersecția dintre rubato și giusto, George Enescu contribuie la emanciparea acesteia, ceea ce conferă muzicii sensuri inedite, în derulări adecvate spiritului modern al muzicii.

Nu reușim să detectăm rațiunea care a determinat ordinea cîntecelor, ceea ce pare să îndreptățească bănuiala că nici nu ar exista. Și totuși, ra-

porturi de atmosferă, tîlcuri motivice, pretexte poetice, condiționări de natură contrastantă sau înrudiri de sfere afective au stabilit succesiunea[43].

Ciclul debutează cu *Estrenne à Anne (Dar de Anul Nou)*, op. 15, nr. 1, purtînd data de 9 iulie 1908, Paris. Ideea se axează pe cel mai frumos cadou ce poate fi făcut iubitei de Anul Nou: inima, *tot ce am mai scump în mine*", care din nou e animată de focul iubirii . . . De la un capăt la altul, cîntecul e dominat de o frumoasă melopee „bine declamată" la început, apoi „un pic ezitînd", ca să se declanșeze în „foarte expresiv". În acest fel, melodica enesciană parcurge o cale afectivă, are un mobil dialectic, înaintează . . . Într-adevăr, ea se detașează, acordurile sînt statice, relieffînd cantilena, stabilindu-se la dispuneri largi, din cînd în cînd planul mai trasează un început melodic cu funcția arcului de legătură (frazele I și II), ca în secțiunea centrală să dubleze vocea și să o susțină prin structuri arpegiate, ceea ce produce o puternică luminozitate și înflăcărare, în fond, o temperamentală devoțiune, dublată de febra neliniștii primirii darului, destăinuirii . . .



Pianul menține melodia dublînd vocea, în principal la terță mare inferioară, ca apoi să se potolească prin aceleași acorduri de susținere. Caracteristice sînt înlănțuirile plagale I—IV—I; I—II—I, relațiile IV—V—III, ca și pendularea dintre *Sol major*, tonalitatea de bază, și *mi minor*, cu o fugară translație în omonima majoră. Și metrica e orientată spre o deschidere, dat fiind faptul că de la 3/2, de la început, se ajunge la 4/2 în final.

În acest cîntec confensiv, zicerea, caracterul lirico-narativ apare limpede marcat, într-o melodică generoasă, ce se stratifică arhitectural ca o trăsătură monopartită cu două perioade[44]. Prima are frazele *a* — 6 măsuri (socotind și măsurile instrumentale; în realitate vocea are 4 măsuri cu auftakt) și *b* — 4 măsuri. A doua, *c* — 4 — *c* , care, în realitate, sînt 3+5, deoarece motivul *c* trece de la voce la pian pe ultimele note ale frazei. Într-un sens, nu e lipsită de temei și o altă interpretare a formei *a b c c* , favorizînd ideea că ceea ce se impune, pe bună dreptate,

[43] Fiecare cîntec este dedicat unei persoane. Iată-le în ordine: Renée Criticos, Jean Ythier, Ninette Duca. Marie Crane, Maggie Teyte, Ardré Bénac și Jean Altchevsky.

[44] Bughici, Dumitru *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, op. 15, de George Enescu*. În: *Muzica*, București, XXV, 5 (271) mai 1975, p. 5—6.

este acea temă care-l prezintă pe George Enescu în postura melodistului de larg suflu. Oscilațiile intervalice, duratele neregulate, șirul acordurilor majore, întrucîtva arhaice, sînt caracteristice.

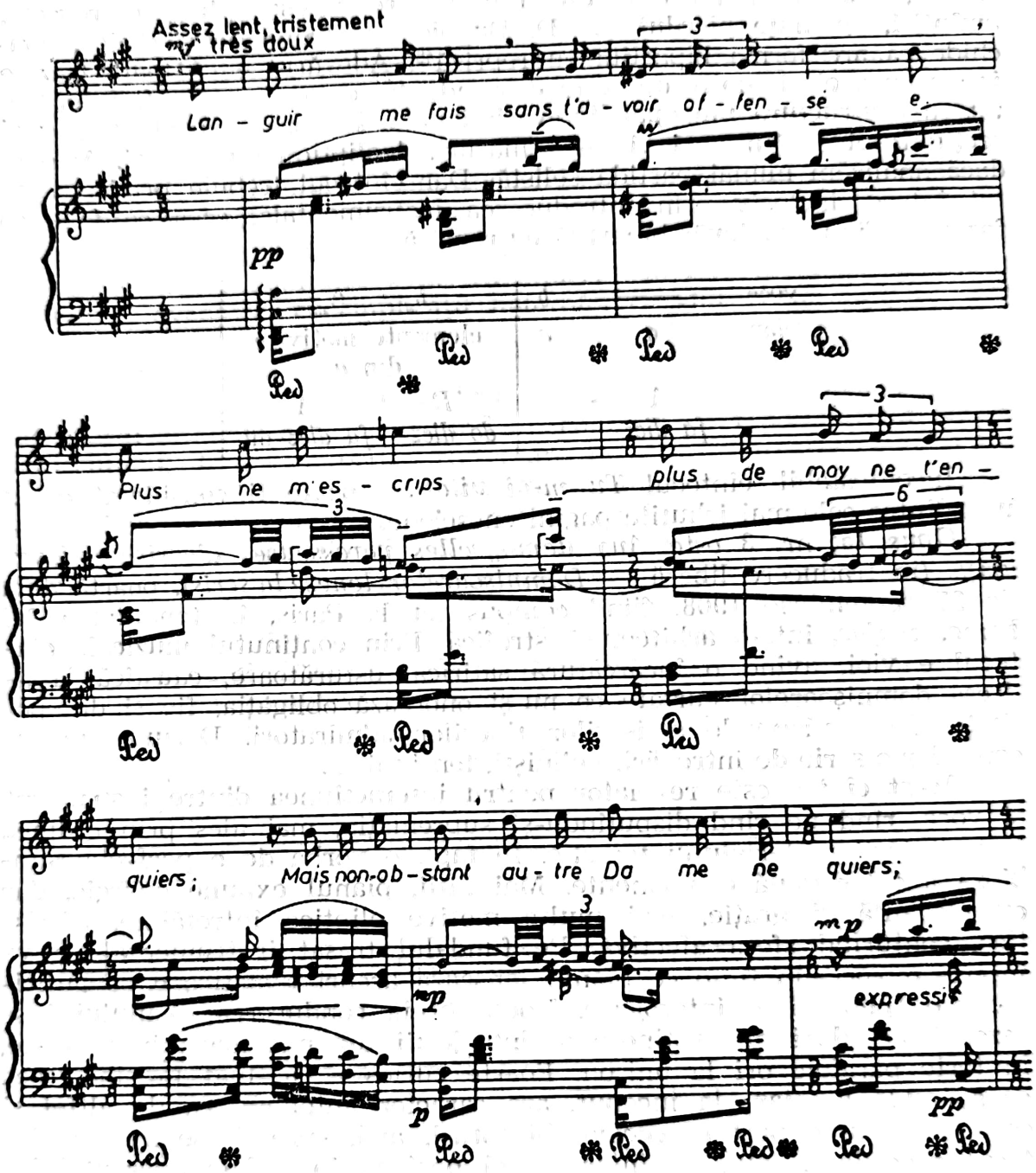
Cîntecul *Languir me fais (Tu m-ai uitat)* op. 15, nr. 2, în *fa diez minor*, abordează tot tema dragostei, cu teama că iubitul a dat uitării chipul drag, deși un altul n-o să mai găsească. Astfel, „din depărtări eu cu frică te chem" ... te întreb dacă ... „te-ai supărat pe mine" ... A fost compus la Paris, la 7 iulie 1908, aspect foarte important, deoarece este primul din acest ciclu, ceea ce lămurește numeroase indicii ce privesc organicitatea tematică. Altfel spus, aici poate fi găsit cifrul motivic al întregului ciclu, dacă el, într-adevăr, există. Ada Brumaru remarcase, în studiul deja pomenit, că între cîntecele nr. 2 și nr. 7 există o celulă identică ... Ea vorbește mai întîi și de corespondența dintre refrenul „Bonjour", din nr. 3, și începutul cîntecului nr. 5, ca și despre „Si j'ai du mal" din *Îndureratul* care „... este același cunoscut *Languir me fais*, cu un accent în plus de gravitate, provenit din schimbarea terței în secundă, tonalitatea fiind aceeași"[45]. Similitudinea a fost sesizată și de Alfred Hoffmann și Adrian Rațiu, în monografia *George Enescu*[46], pornind de la ultimul cîntec ce „... amintește într-o anumită măsură de liedul *Tu m-ai uitat* (nr. 2), scris în aceeași tonalitate; ambele debutează printr-o celulă melodică asemănătoare, susținută de același suport armonic care, printr-un acord major de subdominantă, imprimă piesei un colorit modal doric". Fiind, în ordinea elaborării, primul cîntec compus, el joacă un rol însemnat în unitatea tematismului întregului ciclu. Deocamdată atît; asupra acestui aspect vom reveni.

Tu m-ai uitat are o constituție neobișnuită, conferită de melodia instrumentală de expresie lirico-elegiacă ce se profilează în primele 4 măsuri, de un desen firav și capricios, *Assez lent, tristement*, avînd specificarea „Avec gracilité et abandon". Înscriindu-se în modul *fa diez minor* cu treapta a doua ridicată, cantilena se derulează oscilant, ezitant, marcînd arabescuri ce sînt specifice stilului melodic enescian; preferințe pentru joc de secunde mari și mici, terțe, salturi de cuvinte, evarte, ritmuri mobile și organizări de durată cu triolete, sextolete. Încărcătura melodică e ornată cu unele apogiaturi care par ecouri întîrziate ale sunetelor auzite[47]. De asemenea, prin armonizare se anticipează sau se enunță unele note ce nu apar la voce, dînd impresia de incongruență. Pe ansamblu însă, complementaritatea vocilor, prin implantarea notelor melodice în armonie, ca și a armonicelor naturale, face ca discursul să apară aidoma unui flux sonor continuu, cu volute sinuoase, de o configurație bogată. Tema se reia aidoma, desfășurîndu-se concomitent cu cantilena vocală, într-o întrepătrundere contrapunctică ingenios concepută. Avînd un profil mai reținut, melodia solistului este impunătoare prin tonul confesiv, discret, parcurgînd un traseu intervalic de tristețe lirică, cu sinuozități și arcuiri ce favorizează interiorizarea,

[45] Brumaru Ada. *Op. cit.*, p. 187.
[46] Voicana, M. Firca, L. C., Hoffmann, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, S. Rațiu, A. *George Enescu*, I. op. cit., p. 348.
[47] Idem, p. 350.

Scanned with OKEN Scanner

avînd un caracter declamat, cu mers calm, alteori cu accelerări dictate de tonusul afectiv. Iată cele două planuri din finalul măsurii a treia.



Dacă raportul de relativ egală însemnătate a vocii soliste și melopeii instrumentale era valabil pînă la expunerea primei fraze, construită din mai multe motive, după aceea, în dezvoltare, pe prim-plan trece vocea, pianul capătă rol de acompaniator, lansînd crîmpeie motivice de anticipare, de generalizare, de învăluire într-o manieră discretă. Compunînd acest cîntec, G. Enescu a fost foarte inspirat, fraza a doua putînd fi un argument în acest sens.Tonalitatea *do diez minor* ilumineză expre-

sia, pregătind repriza în care se înregistrează culminația urmată de o sinteză motivică, o vocaliză *Lentement* cu caracter doinit, melismatic și rubato, însemnînd multe în direcția: dor, resemnare, plîngere, regrete, amintiri, speranțe pierdute... D. Bughici, analizînd acest cîntec, conchide că are forma bipartită cu repriză[48]. Adevărul e că toate frazele încep cu același motiv de terțe descendente, ceea ce poate fi interpretat ca o structură monopartită, variațională, în care se conturează trei secțiuni: *A* — 7 măsuri, *A* — 6 măsuri, *A* eliptic — 4 măsuri. Aceasta dacă analizăm numai partida solistă. Dar cîntecul trebuie privit ca un tot întreg, inclusiv prin introducerea instrumentală, ceea ce face ca forma să fie într-adevăr bipartită cu repriză:

voce	——	*b*	b_v β_{vv}	
pian	*a*	*a*	elemente motivice din *a*	
	A		*B*	*A*
	fa diez		*do diez*	*fa diez mi*

Incontestabil, cîntecul *Tu m-ai uitat...* poate fi considerat drept una dintre cele mai izbutite pagini enesciene.

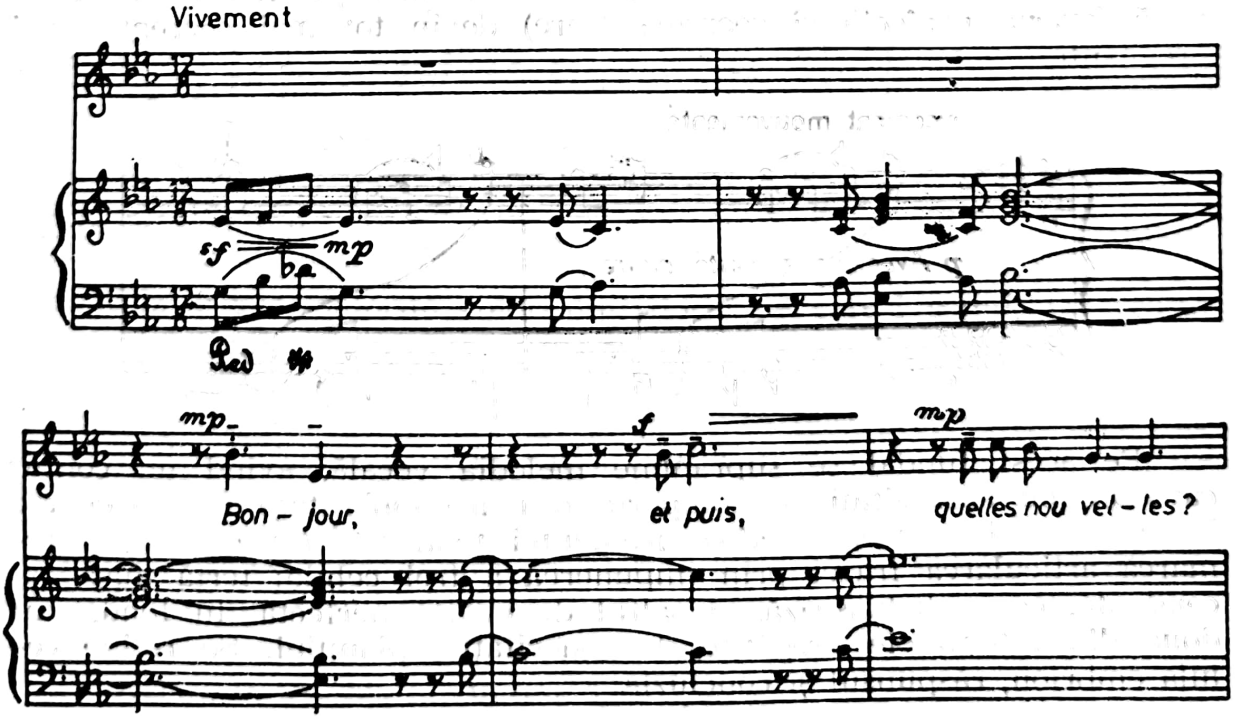
Opus 15, nr. 3 este *Aux demoyselles paresseuses d'écrire à leurs amys* (în traducere liberă — *Domnișoarelor leneșe la scris*), poartă data de 27 septembrie 1908, fiind compus tot la Paris, în tonalitatea *Mi bemol major*, într-o arhitectură strofică. Prin conținutul muzical, cîntecul e vioi, avînd o încărcătură satirică, usturătoare, caustică la adresa domnișoarelor curtate ce nu-și onorează obligația, fie și din politețe, de a răspunde scrisorilor tinerilor admiratori. Decurg din tăcerea lor o serie de întrebări, neliniști, tensiuni...

Acest cîntec este revelator pentru interacțiunea dintre instrument și voce, rînd pe rînd disputîndu-și supremația, mai ales prin ordinea încredințării materialului tematic. În fapt, e vorba de o perfectă simbioză a celor două componente. Mai întîi, pianul expune energic, dar cu eleganță și grație, mai multe motive eliptice întretăiate, aforistice, conturînd sfera afectivă. Pe fundalul trasat instrumental se va înscrie o voce, în timp ce pianul lansează arcuri tematice ca o anticipare, o speranță, o interogare. Vocea preia conducerea, pianului i se rezervă acorduri de susținere și interjecții dinamizatoare între fraze, în terțe paralele ori la unison. Foarte curios e că, luat în sine, ceea ce se aude la pian, la început, are caracter autonom, ca de altfel și ceea ce expune partida vocală. Și totuși, aici, spre deosebire de cîntecul precedent, totul se interferează perfect, în pofida aparentei individualități. De efect sînt întretăierile motivice, pendulările armonice plagale II — I — II — I, înlănțuirile V — I — VI — V, ca și cadențele perfecte, pe dominantă — ecou al timbrului epocii în care Clément Marot își scrisese versurile. E drept, a doua strofă aduce o culoare altfel nuanțată, în locul tonicii *mi bemol* se impune dominanta

[48] Bughici, D. *Op. cit.*, p. 12 și Bughici, D. *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană*. București, Edit. Muzicală, 1982, p. 92.

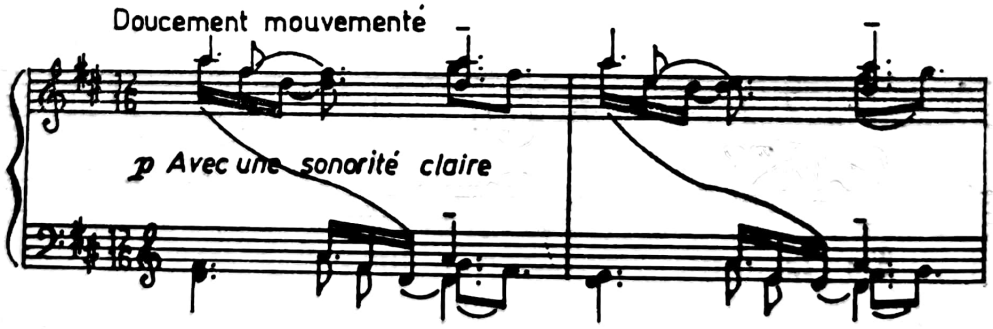
minoră *si bemol minor*, ca și cromatizarea ei descendentă, realizînd un contrast sensibil. A treia apropie și mai mult pianul și vocea, de vreme ce debutează prin imitații exacte, apoi fragmentare, conducînd spre culminația armonică (măsura în *Do major*). Formule de încheiere vor puncta la urmă, tot prin intermediul de cvintă perfectă descendentă (ca la început), cadența vocală finală, iarăși o reverență, o formulă politicoasă, acum de rămas bun. Armoniile de dominantă și tonica se suprapun la un moment dat invers, adică, sunetele cu funcție de tonică și dominantă răsună concomitent, pentru ca apoi, tranșant, să se detașeze hotărît.

Totul în acest cîntec apare exprimat metaforic, într-o rigoare îndelung studiată, planurile complementare, sunetele melodice pierdute, întîrziate, avansate, cu implicații heterofonice sînt total absente, dată fiind conducerea gestului muzical după un ritual ce nu s-ar încadra într-o convenționalitate autoimpusă. Ca formă, de asemenea, o realizare desăvîrșită, în care cele trei secțiuni sînt de aceeași tematică, iar cadrul armonic nou neangajînd un contrast de fond. Deci *A A A*. Indiscutabil, dacă s-ar privi arhitectura doar prin prisma partidei soliste vocale, atunci se găsesc temeiuri pentru o mare departajare a secțiunilor, acceptînd un *B* contrastant, deși materia lui sonoră este doar o derivație variațională, o dezvoltare a unor embleme sonore din prima secțiune. Să mai remarcăm și organicitatea sau concentrarea tematismului, manifestată prin frecventa (deși nu obligată) plasare a intervalului de cvintă la începutul și capătul secțiunilor. Bogăția expresiei cîntecului *Domnișoarelor lenește la scris...* provine mai ales din articularea complexă a imaginii primare, dominante, clădită ca sumă a mai multor elemente celulare ce se îmbină fericit, într-o imagine muzicală pe cît de limpede, pe atît de nobilă.

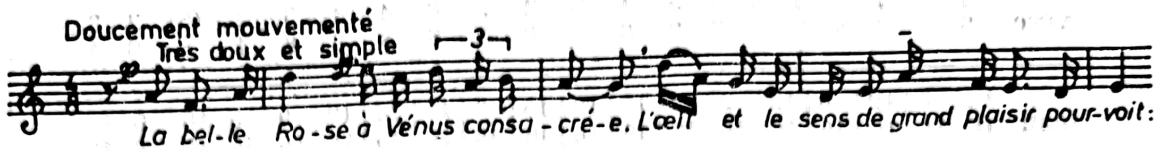


O proiectare afectivă densă prezintă cîntecul *Estrenne de la Rose (Darul trandafirului), op. 15 nr. 4*, scris, probabil, în trei zile la Paris, terminat la 12 iulie 1908. Atribuim compunerea în trei zile, deoarece aceasta e distanța dintre el și cîntecul anterior, anume *Dar de Anul Nou*, ca și faptul că are o structură ce a necesitat timp pentru elaborare și așezare în partitură. Corespunzător poeziei, ideea cîntecului definește o altă ipostază a sentimentului de dăruire, de dragoste, dar, la fel ca în altele, sentimentul e solitar, aparținînd unuia care e departe, trăiește într-o lume a lui, oarecum singur, cu gîndurile și speranțele sale, reflectînd în fel și chip la persoana adorată. Incertitudinea împărtășirii iubirii creează o situație ambiguă, neclară, ce generează sentimentul refulării sau senzația că, de fapt, șansele împlinirii aspirațiilor sentimentale sînt himerice. În *Darul trandafirului* este vorba de o analogie stîrnită de culoarea și parfumul trandafirului care îi produce asocieri cu tenul și parfumul iubitei. Sînt trei fraze în simbolica versurilor. Prima, expozitivă, privește descrierea trandafirului care s-a aplecat spre a fi savurat, privit și mirosit. A doua, dezvoltătoare, e axată pe nararea legendei care a dus la colorarea în roșu a unor trandafiri: Venus si Adonis se plimbau în grădini. Un trandafir alb, sfios a înțepat piciorul gol al lui Adonis, sîngele înroșindu-i petalele. A treia, repriza, un asemenea trandafir roșu, mirositor, e dăruit iubitei, care are un parfum blînd și curat.

Curios, impresia pe care o produce interpretarea, audiția acestui cîntec este de culoare și parfum, emanînd o savuroasă stare de încîntare și visare, de reverie poetico-muzicală. La aceasta contribuie, mai întîi, fundalul sonor instaurat de pian, care, în tempoul *Doucement mouvementé*, cu indicația de expresie *Avec une sonorité claire*, măsura 12/16, întronează o suspensie armonico-ritmico-timbrală, care, în fond, prefigurează un balans melodic în care pendulările de terță mică (cvarta perfectă și secundă mare) devin tot mai coerente, mai pregnante:

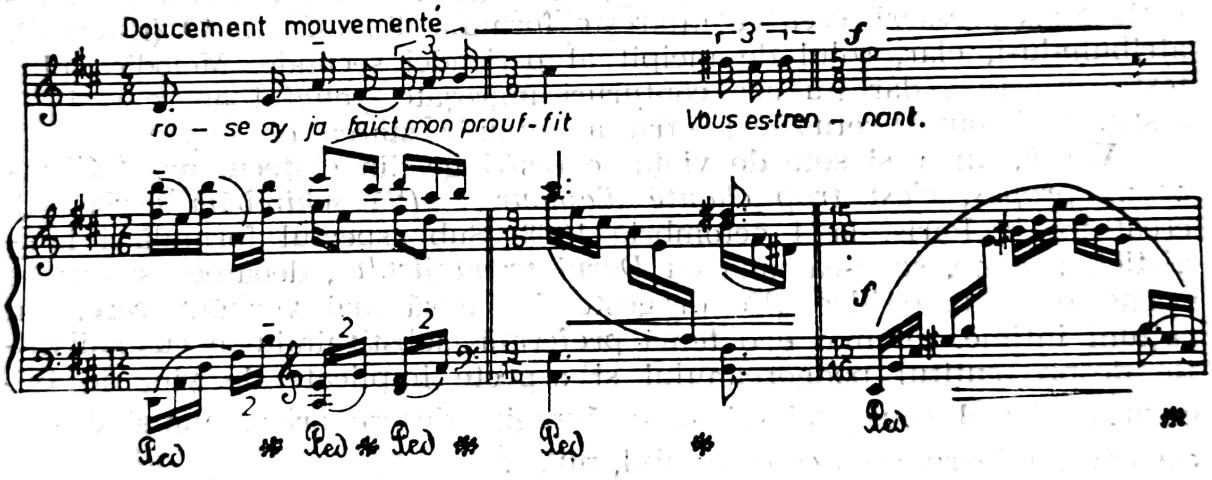


Pe acest fundal se suprapune melodia vocală, avînd un contur cantabil, cu sinuozități ce comportă o mare mobilitate în antrenarea intervalelor diatonice, specifice iradiantei tonalități *Re major*. Se remarcă articularea frazei prin impunerea a trei celule: terță mică ascendentă, ce se balansează, și saltul de cvartă perfectă. În fond, sînt două din intervalele pregătite de sonoritățile pianului. Se reține celula embrion, răspunsul și concluzia:



A doua frază e mai încărcată, cantilena capătă un profil declamator. În secțiunea următoare, povestirea legendei e total dominată de melodica silabică, recitativică, pe un fundal pianistic agitat, cvasiarpegiat, într-o dinamică ostinato ritmic, cu lărgiri și rețineri ce sporesc ponderea parlandoului. Tonal, lucrurile se complică, mersul vocal e impregnat de cromatisme, prefigurînd un răspicat *Si major* ce, la capătul secțiunii, glisează spre dominanta lui *Re major* ce pregătește repriza, adăugîndu-i-se conturul melodic vocal descendent: la-sol-mi-re . . .

Fără exagerare, repriza apare dinamizată, elementele caracteristice temei se profilează în partida pianului și se combină în așa fel cu materialul motivic al vocii, încît comprimă măsurile 1—2, din expoziția vocală, într-o ingenioasă sublimare, punctînd și culminația. În ceea ce urmează, pianul se contopește cu vocea, dublînd-o pentru a o



reliefa și mai puternic, pentru ca să se încheie în sonoritățile luxuriante ale pianului ce realizează o cadență plagală, I — II — I, cu evident iz arhaic, datorită coloritului doric pe care-l comportă această relație armonică.

Iată deci un cîntec în care forma ternară, cu repriză dinamizată, apare limpede, iar interferarea voce-pian se face progresiv, deși sub aspect metric asistăm la o inovație. Astfel, metrii celor două compartimente diferă tot timpul, vocea fiind racordată la optime, iar pianul la șaisprezecime[49]. La aceasta se adaugă și frecventa schimbare metrică, ceea ce este de natură să clatine mereu raporturile de durată ale frazelor. Iată planul metric:

[49] Bughici, D. *Op. cit.*, în: *Muzica*, 5, 1975, p. 8.

voce	4/8	2/8	4/8	2/8	4/8	3/8	4/8	5/8	4/8	5/8	3/8	5/8	8/8	4/8	3/8	5/8	3/4	(6)/8	2/8	3/4		
pian	12/16	6/16	12/16	6/16	12/16	9/16	12/16	15/16	12/16	15/16	9/16	15/16	24/15	12/16	9/16	15/16	18/16	6/16	18/16			

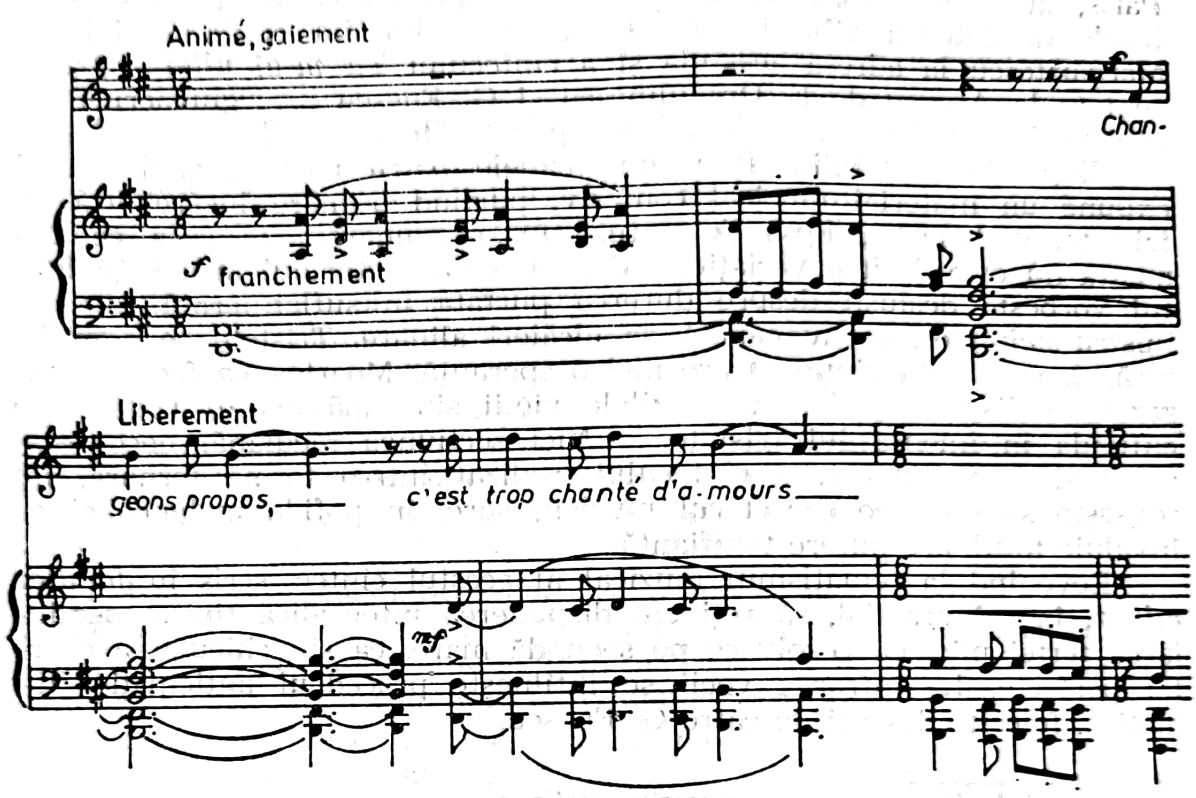
La 36 de măsuri cît conține cîntecul, sînt 19 modificări ale metrului! De observat, de asemenea, că George Enescu nu se cantonează în diviziuni binare și ternare, ci recurge și la diviziuni mixte (5/8 și respectiv 15/16).

Présent de couleur blanche (Dar de culoarea albă) nr. 5, compus la Paris, la 25 septembrie 1908, oferă o ambianță intimă, deci mai liniștită. Gîndurile prilejuite de cadoul ce simbolizează imaculata culoare albă sînt tandre, ezitante, neliniștite, dar pline de nădejdi tonifiante că odată și odată dragostea va fi împărtășită, ca urmare a micilor insistențe. Scris în *fa diez minor,* cîntecul are o melodie oarecum expansivă, datorită acțiunii intervalului de cvintă perfectă ce se infiltrează adeseori... Dimensiunile sînt sobre, forma, bipartită, cu inflexiune modulatorie în *Re diez major.* Ceea ce e nostim, privește apariția, în spre final, ca o aureolă a ideii dominante, la pian, a unui motiv de șaisprezecimi în triolete, în registrul înalt (măsura cu indicația *Sans presser),* ceea ce întărește formula din măsura 10 (Espressi), atribuindu-i, clar, rolul de incipit al perioadei secunde. Melodica plutește autoritar, dar nu are contururi îngroșate, relieful apare mai liniștit, mai puțin retușat, pentru a sublinia starea de expectativă...

Vervă, umor și sete de viață se răsfrînge din cîntecul nr. 6 *Changeons propos, c'est trop chanté d'amour... (Să schimbăm vorba...),* creat tot la Paris, la 4 octombrie 1908. Sub aspectul formulării imagisticii poetice, se aseamănă cu *Darul trandafirului,* deoarece și aici se pornește de la o idee „De dragoste de ce să mai vorbim" care, din rațiuni intime, nu mai e o temă preferată, substituindu-se cu o discuție despre cuțitul podgoreanului și aspecte implicate de vin, de Bachus... Altfel spus, haideți să pălăvrăgim despre orice, numai despre ceea ce ne doare, ceea ce e sensibil, nu...

George Enescu creează o imagine muzicală cu totul contrastantă, o muzică bucolică, frenetică, dezlănțuită ca velocitate, în felul său, un cîntec de pahar, dar nu și ca structură, totul fiind riguros drămuit și incifrat în cele mai proeminente cadre ternare, evident, de natură complexă. Prima secțiune, ***Animé, gaiment,*** apare într-o bivalentă postură, tiparul bipartit și forma ternară simplă, cu o lărgire tematică, e sintetizată prin procedeul suprapunerii liniei vocale înainte ca emblema motivică să se fi epuizat. În profilarea elementelor tematice determinante ale cîntecului, ale primei secțiuni, se apelează la melodie, armonie, pulsație ritmică, într-o manieră ce favorizează, de la bun început, contrastul, verva, buna dispoziție. Mai mult, structurile acordice servesc atît pentru conturarea unui incipit melodic, cît

și pentru a servi ca suport intrării vocii soliste, cu o formulă bazată pe intonarea succesivă a două cvarte perfecte, după care unisonul pare de real efect dinamizator:



O culoare armonică ingenioasă e obținută în finalul secțiunii prin modulația în *Fa major*, iar apoi în *fa diez minor*.

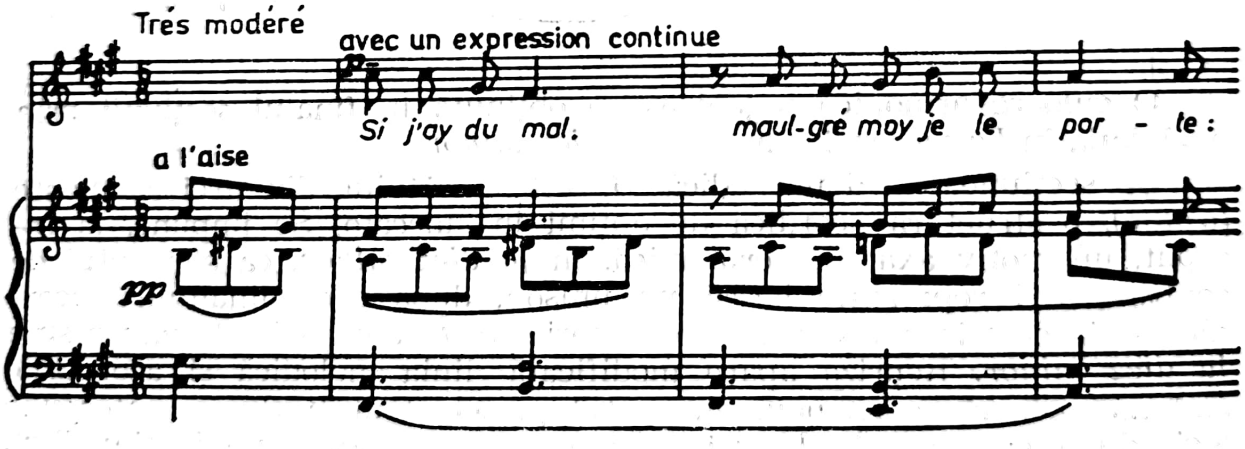
Și secțiunea a doua, adică *B*, este alcătuită din trei elemente *(c d c)*, o structură acordică de optimi în staccato. Se impune, la început, un motiv axat pe terța mică, în *fa diez minor*, ca elementul de contrast să-l reprezinte iarăși un unison, după care înlănțuiri acordice se înscriu într-o spirală modulatorie în *do diez*, *sol*, *Re major* spre *fa diez minor*. Repriza apare modificată, linia melodică și acordurile sînt mai generoase și, nou, elementul principal al *B*-ului se interpune aici, după care ample lărgiri tematice conduc spre culminație: *Fort, d'une voix traînarde d'ivrogne*. Pianul lasă vocea să răsune răspicat pe nota *re*, cvasideclamat, mai tîrziu „aproape vocal", terminînd ironic, cu portamento, indicat de compozitor prin: „traînez". Coda, extinsă, lansează reflecții aforistice în partea vocală, punctate ingenios, din cînd în cînd, de cîte o lapidară subliniere a pianului, încheind strălucitor, într-un iureș de nestăvilit. În cadrul ciclului, acest cîntec pare să dețină funcția de culminație, fiind de o atmosferă diferită de celelalte. Față de ambianța generală lirică, aici aflăm forță, energie, ironie. Apoi, acest cîntec și ca suprafață este considerabil extins, avînd o formă mai desfășurată.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul meditativ, liric, formulat de compozitor prin indicația *Tristement, le chant en déhors,* revine în ultimul cîntec: *Du conflict en douleur* (tradus în românește prin *Indureratul).* A fost compus la Paris, la 10 octombrie 1908, și poate fi apreciat ca unul dintre cîntecele de intensă vibrație enesciană, ca să folosim cuvintele lui M. Mărgăritescu la adresa acestuia și a cîntecului *Tu m-ai uitat . . .*, prezentate la Ateneu de E. Drăgulinescu și G. Enescu „. . . giuvaeruri de subtil arhaism, de melancolie naivă și pătrunzătoare . . ."[50].

Expresia e stabilită încă din primele patru măsuri, cînd pianul expune un material muzical confesiv, purtînd o mare încărcătură de tristețe, melancolie, lipsă de entuziasm, resemnare. Tot ceea ce urmează nu este decît o variație, o dezvoltare a vectorului inițial. Și textul vorbește deslușit despre durerea purtată în suflet, eroul este un ilustru neînțeles, ce nu capătă de nicăieri alinare. Tristețea e amplificată, deoarece suferința nu are nici o speranță. Moartea va face ca durerea să dispară . . . Ca atare, zilele vieții sînt apăsătoare și eroul se cufundă în imensa lui tristețe . . . Nici secțiunea mediană, necontrastantă și dezvoltătoare, a cîntecului realizat într-o formă ternară, nu reușește să schimbe caracterul muzicii, care, în pofida melancoliei ce învăluie totul, are putere tonifiantă.

Revenind la tematismul muzical al acestui cîntec, scris în *fa diez minor*, în măsura 6/8, să reținem dispunerea intervalică tipică, pendularea terței mici cu rezolvare pe secundă mare, ca și vehicularea cvartei perfecte. La intrarea vocii se întîlnește procedeul anticipației tematice, folosit adeseori de către G. Enescu.



De remarcat că în acest cîntec sînt două celule fundamentale plasate unul la începutul, iar altul la sfîrșitul introducerii instrumentale. Vor reveni suprapuse.

Linia vocală e generoasă, desfășurîndu-se molcom, într-o evidentă cantabilitate. Planul armonic e mai ferm axat pe tonalitatea de bază, unele modulații, ca în *do diez minor*, avînd rolul de a întări forța ei.

[50] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală.* În: *Flacăra,* IV, 23, 21 martie 1915, p. 215.

Interesant, și repriza survine cu o anticipare tematică, în *la minor*, după care se reinstalează *fa diez minor*, marcînd reluarea într-o manieră și mai încărcată, etalîndu-se o figurație pianistică ce conferă discursului o anume avîntare. Într-un fel, aici e și culminația, ce se va stinge treptat, revenind în codă celula motivelor inițiale, pendularea terței mici și secundei mari, apoi cvarta perfectă și secunda descendentă, într-o încadrare riguroasă a întregului edificiu sonor.

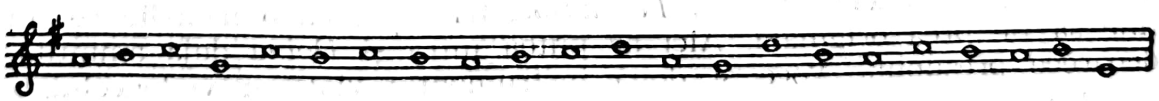
Ajunși aici, se impun cîteva considerații generale ce privesc ideea de ciclu. În muzica noastră nu am avut prilejul pînă aici să remarcăm prea multe cîntece orînduite după criterii unitare sau după principii cît de cît unificatoare. Iată cum ciclul de *Șapte cîntece* pare să aibă o oarecare importanță în această privință, ceea ce ne determină să insistăm asupra unor aspecte caracteristice.

Tonalitățile cîntecelor, după ordinea compunerii, prezintă următoarea configurație: *fa diez — sol — re — fa diez — mi bemol — re* și *fa diez*. Axul este *fa diez*, plasat și în extremități, cît și al patrulea, deci absolut central. În ordinea numerotării, șirul sunetelor este de asemenea interesant, deoarece prefigurează o succesiune, să zicem elemente celular-tematice frecvente în creația enesciană: *sol — fa diez — mi bemol — re — fa diez — re — fa diez.*

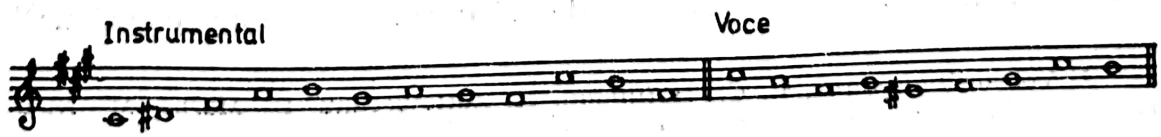
Există aici emblematica motivică a unor teme de mai tîrziu, inclusiv elementele motivului generator din *Oedip*, ca și pendularea pe terță mare. Probabil această relație ar fi putut constitui un mobil al numerotării, după șirul ordinei compunerii acestor cîntece.

Într-un alt sens, căutînd sursele motivice comune, descendente, înrudirile le vom găsi atît în cîntecul nr. 1, cît și nr. 2, cel compus anterior, o serie de microstructuri migratoare vor reveni în toate celelalte cîntece, căpătînd relief pregnant, individualizat, evident, apelîndu-se la procedee clasice: matemorfozare tematică, răsturnare, intervertire, recurență...

În următorul exemplu sînt marcate sunetele în ordinea apariției în primul cîntec *Dar de Anul Nou*, și cînd o formulă e caracteristică unui alt cîntec din ciclu, se scrie numărul său. Apar astfel desigur, schematic și sumar, interferențele intonaționale caracteristice. Precizăm, nu e vorba de o motivică exactă între primul cîntec și celelalte, ci de elemente de ordin filial.



Pornind de la cîntecul nr. 2, *Tu m-ai uitat*, compus primul, se deduc aceste relații



Șapte cîntece, op. 15 este astfel conceput încît fiecare primește și emite șarje ciclice, fapt care are darul să imprime întregului o organică încărcătură intonațională, de aceeași sau apropiată esență. Mai trebuie revelată și maniera de tratare a vocii, ca de altfel și a instrumentului, căruia i se atribuie o mare agilitate tehnică, cu meandre pe care numai un desăvîrșit muzician și pianist, profund gînditor, le poate sesiza și scoate în evidență. În privința vocii, ea nu e chemată doar să cînte. Mai curînd e solicitată să scoată sensurile ascunse din notele înșirate pe portativ, ceea ce justifică o tratare nu doar cantabilă, ci și parlată, declamată, cu procedee ca șoapta, mezza-voce, deci ceva mai variate, deși încă nu prea mult. Într-un cuvînt, vocea nu e un instrument care emite o linie melodică generoasă, cu forță și strălucire, ci modalitatea de a contura o expresie, în obținerea căreia sînt antrenate diferitele modalități tehnice și interpretative. În concluzie, ciclul *Șapte cîntece* este o pagină de referință, atît pentru creația lui George Enescu, cît și pentru întreaga creație vocală românească.

Cronologia creației de melodii vocale cu acompaniament de pian a lui George Enescu devine din ce în ce mai puțin promptă, oferind, la intervale tot mai distanțate, doar cîteva titluri. Astfel, la Sinaia, ca o prelungire la ciclul de mai sus, compune, la 28 octombrie 1908, pe versuri de Carmen Sylva, *Morgengebet (Rugăciune de dimineață)*. Acest cîntec, în *Fa major*, prin simplitate, scurtime, pare a fi fost conceput pentru un cadru conjunctural, probabil o aniversare. În pofida dimensiunilor și facturii mai convenționale, mai reținute, meditative, se remarcă edificarea pe o formulă cantabilă ce apare la început în voce la dominantă, iar apoi la pian, în decursul periodului secund, în *Fa major*.

George Enescu a scris și piese vocale pentru ansambluri vocale mici sau o voce și instrumentale. Iată-le doar înșirate: *Junge Schmerzen (Tinere suferințî)*, versuri de Carmen Sylva, Sinaia, 10 august 1898, duet în formă de canon pentru mezzo-sopran, bariton și pian. Tot la Sinaia, în același an, compune *Die Legende von der Glocke*, pentru bariton, vioară, violoncel, pian (orgă sau harmoniu), în *Sol major*. Pentru pian, voce și violoncel compune la București, probabil în noiembrie 1901, *Prinz Waldvogelgesang* și *Die Kirschen* (*Cireșele*), pentru sopran, bariton, violoncel și pian, terminat la Paris, 9 noiembrie 1904, un plăcut duet în *La major*, tripartit, cu o melodie ce nu ține să fie prea originală. Aici ar putea intra și *Doina* deja amintită, deoarece presupune voce și două instrumente: viola și violoncelul.

După cîțiva ani, George Enescu are o revenire asupra liedului, realizînd un ciclu, un grup de trei ample poeme pe versurile lui Fernand Gregh, atribuindu-le numărul *19* de opus, considerat ca „... moment foarte avansat în procesul de cristalizare a stilului enescian“[51].

[51] Voicana, M. Firca, L. C., Hoffmann, A. Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, S., Rațiu, A. George Enescu, I. *Op. cit.*, p. 447.

Într-adevăr, aceste piese, deși sînt despărțite doar de șapte-opt ani de ciclul *op. 15*, sînt de o cu totul altă factură, integrîndu-se în ambianța nouă stilistică pe care compozitorul o afirmase în *Simfonia a II-a* și apoi în *Oedip*. De fapt, numeroase procedee stilistice ale tragediei sînt prefigurate aici. Deja George Enescu adoptă o scriitură extrem de contorsionată, în care vorbirea, redarea sensurilor ei, a muzicalității versurilor, pare să-l ghideze. Cadrul strîmt al tonalităților se desface, preponderența modalismului cromatic devine proprie pentru o gîndire ce nu mai acceptă convenționalitatea, căutînd noutatea expresiei, pentru a corespunde ambianței simbolice a poemelor lui Fernand Gregh, în care picăturile de ploaie, cu cortegiul de senzații, inclusiv sonore, pe care-l declanșează, culoarea albastră a umbrei și tăcerea muzicii devin sublime pretexte ce reclamă vizualizarea fenomenului sonor, colorarea lui în cele mai fine spectre. Pentru aceasta, compozitorul inventează o factură extrem de încărcată, ce capătă aspectul unei magme în mișcare, după legi ce par a nu fi stăpînite de către auditor. Fluxul sonor se articulează dintr-o scriitură ce nu mai păstrează mare lucru din ceea ce se cunoaște anterior, mereu intervenind formule aparent încărcate, ghirlande sonore cu arabescuri ce proiectează fascicule de lumină asupra sensului proferat în versurile lui Fernand Gregh.

Procesul componistic capătă noi dimensiuni odată cu ciclul *op. 19*, fluxul muzical organizîndu-se printr-o decelare a mijloacelor, astfel încît melodia și angrenajul ei nu mai captează seva expresiei, deoarece acestea nu mai au conturul tradițional. Nu vrem să spunem că melodia nu mai există, dar, în orice caz, nu se mai edifică în virtutea parametrilor anteriori. Există o pulverizare a ei, o asemenea formulare complicată, cu meandre permanente, încărcate de suișuri și coborîșuri cromatice, în nesimetrice combinații metro-ritmice, făcînd ca reținerea ei, asimilarea prin audiție, să fie extrem de anevoioasă, dacă nu chiar imposibilă. Această muzică nu e făcută pentru a fi cîntată, am îndrăzni să spunem, ci pentru a fi audiată. Ea impresionează prin întregul ei, și nu printr-un element care le domină pe celelalte, bunăoară prin cantabilitatea conturului vocal. Păienjenișul facturii, densitatea notelor pe fiecare măsură devin copleșitoare, ceea ce face ca hermeneutica acestei muzici să aibă o altă consistență, în mod sigur o consistență profundă, care reclamă un înalt profesionalism pentru a o susține, a o interpreta. Altfel spus, în acest opus, George Enescu tratează liedul de pe înalte culmi simfonice, gîndirea sa este orchestrală, caută culorile, gustul său rafinat acceptă de acum numai aromele cele mai de soi, cele mai prețioase. Printr-o minuțioasă muncă de artizan, compozitorul acordă multă atenție detaliului, fiecare amănunt, fiecare element are rostul său, dar care, luat în sine, nu spune mare lucru. În schimb, în contextul dat, detaliul e important, contribuind la înfrumusețarea întregului, la plasticizarea sa. Nimic teatral, nimic exterior în această viziune timbrală, orchestrală, picturală a muzicii. Totul apare interiorizat și orientat spre detalii ce se asamblează într-un tot unitar, ilustrînd viziunea poetico-simbolică.

Scanned with OKEN Scanner

Atingerea acestei trepte componistice superioare, care i-a permis să scrie o muzică hieratică, de o nobilă ținută, se datorează măiestriei sale profesionale care escaladează creste noi, atingînd sau apropiindu-se de zona eterofoniei, a textului în care melodia se confundă cu efectul produs prin disocierea ei și pulverizarea atributelor caracteristice, de o asemenea manieră, încît să permită o nouă configurație a discursului, ceea ce echivalează cu o reformulare sau o nouă organizare. Astfel, în ansamblul creației enesciene, aceste lieduri ocupă un loc important, insuficient accentuat în cercetările de pînă acum.

În nici o altă creație, excepție *Simfonia a II-a*, op. 17, nu există o asemenea febrilă căutare, iar op. 18, *Suita a III-a pentru pian. Pièces impromptues*, cu caracterul ei eterogen, pe ansamblu, în pofida unor remarcabile momente, nu are cutezanța renovării stilistice ca melodiile pe versuri de Fernand Gregh. Pentru noi, acest aspect apare neîndoios, dar, în epoca compunerii, liedurile n-au avut ecoul pe care-l meritau, două dintre ele nefiind tipărite decît după moartea compozitorului. În laboratorul autorului însă au cîntărit mult, deoarece aici, pare-se, mai mult decît în altele din această perioadă, se cristalizează concepția eterofonică enesciană, sesizată de Adrian Rațiu și A. Hoffmann în monografia *George Enescu* (p. 449), atunci cînd prezintă ciclul *op. 19*, „prin tehnica efectelor sonore speciale — cu acorduri de rezonanță sau sonoritățile «acustice» din coda liedului *Ploaia* . . . Ștefan Niculescu sesizează prezența eterofoniei la Enescu și o determină ca „pendulare între starea de univocalitate și cea de multivocalitate . . .“[52].

Răspicat, Tiberiu Olah teoretizează această metodă de compoziție, denumind-o polieterofonie, avînd la temelie principiul emancipării consonanței. Potrivit lui T. Olah, în partiturile enesciene abundă elemente ce au rolul de a consonantiza disonanțele, ceea ce echivalează cu „contopirea lor în texturi eterofonice“[53]. Într-adevăr, *Trei cîntece*, op. 19, evidențiază această tehnică de compoziție, chiar dacă nu numai ea determină configurația lor, existînd și procedee deduse din matricea impresionistă, extinsă însă la extrem, pînă la hotarele eterofoniei cu care are momente de interferență.

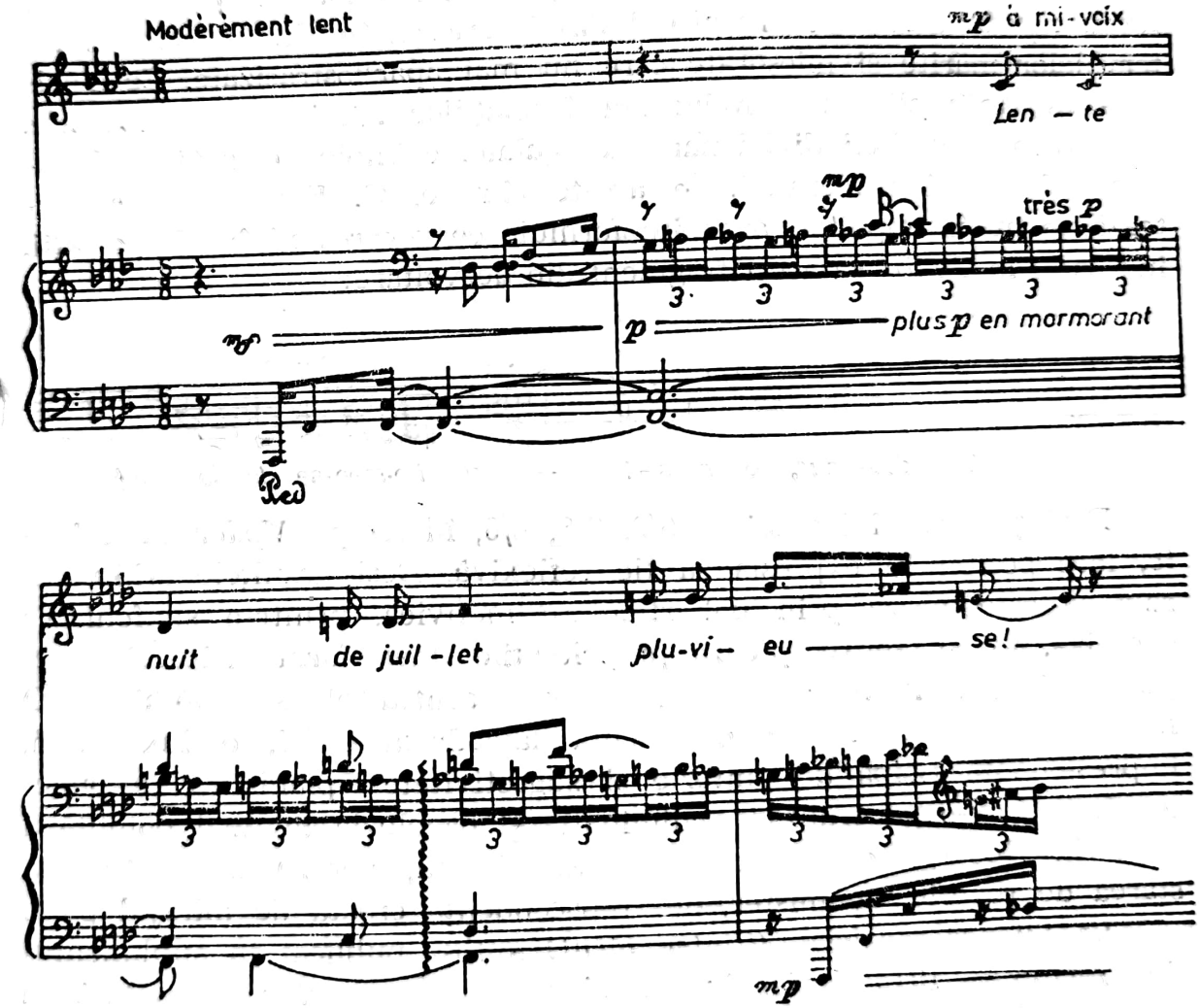
Pluie (Ploaie), primul cîntec dintre cele trei *Op. 19*, are la bază un poem din *La Beauté de vivre*, cantonat în descrierea imaginii unei ploi de vară, ascultată în picăturile ei ce creează o curioasă stare de tristețe, întărită de vîntul umed și răcoros, de întunecimea nopții cu nori plumburii . . . Compus la Cracalia, avînd data de 14 iunie 1915, acest cîntec se deosebește radical de cel cu același titlu din 1903, deja prezentat, în care se sugera, de asemenea, căderea picăturilor, într-o manieră ce caută efecte onomatopeice. Aici lucrurile capătă o și mai accentuată trimitere, fundalul instrumental, care adeseori trece în

---

[52] Niculescu, Ștefan. *Universalitatea lui George Enescu*. În: *Contemporanul* 19 (969), 7 mai 1965.

[53] Olah, Tiberiu. *Polifeterofonia lui Enescu. O nouă metodă de organizare a materialului sonor*. În: *Muzica*, București XXXII, 1—2 (352—253) ianuarie-februarie 1982, p. 14—15.

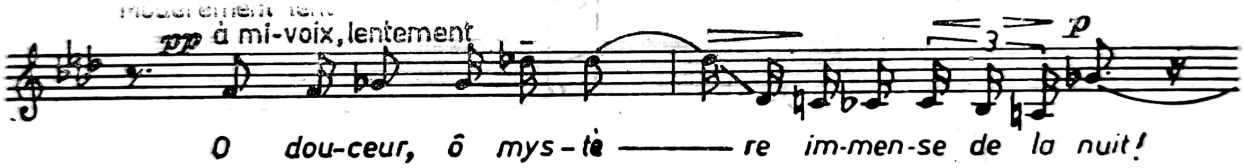
prim-plan, susține embleme motivice a căror sonoritate pare să urmărească transpunerea muzicală a ceea ce ar putea fi picăturile, redate în mai multe ipostaze, adică variațional, printr-o celulă inițială și printr-o formulă onomatopeică ce apare în repriză și capătă extindere și impunătoare culminație în coda instrumentală cu rol generalizator, desfășurîndu-se ca un iureș de nestăvilit. Iată prima celulă după modelul căreia se profilează totul în *Ploaie*. Se remarcă cristalizarea celulei ca rezultat al acumulării armonicelor, unele se transformă în pedală, pentru a se impune prin sunetele: *la — si bemol — sol*, ce, prin repetare, capătă funcție ostinato. Notele cu care intră vocea sînt dublate la pian, fie și ca prelungiri, întîrzieri. Arcada melodică evidentă antrenează o intervalică din care fac parte sunete cromatice și intervale mărite (cvarta mărită).



De remarcat că seria armonicelor din prima măsură reapare și în pasajul grav din măsura a patra, ceea ce indică o consecvență în aplicarea sunetelor armonice.

Iată-le și în acest exemplu de la începutul reprizei, unde figurațiile pianului, pornind de la două sunete *(do* și *re bemol),* capătă relief și forță imitativă percutantă, prin repetare și extindere de registru. Tratarea pianistică e redutabilă, printr-o avalanșă de combinații permutaționale, în care cele mai frecvente procedee sînt: rarefieri, extinderi, sublimări și eliziuni, interpolări, inversări, recurențe și aglomerări sonore. Armonia e latentă și apare mai pregnant în cîteva locuri, rezultînd din superpozițiile eterofonice, mai rar contrapunctice, fiind foarte riguros controlate de raportări la notele fundamentale ale tonalității *fa minor.*

Și vocea solistă are o țesătură bogată, predomină stilul declamat, ceva între cantilenă și vorbire, antrenînd formulări originale și datorită frecventei apelări la portamento. În structura intonațională a cîntecului se găsesc numeroase combinații modal-cromatice; pendulări de terță, căutarea efectelor rezultînd din înscrierea în fluxul sonor a intervalelor mărite și micșorate care nu mai apar ostracizate. Ceva similar se întîmplă cu introducerea formațiilor ritmice mai deosebite, între care succesiuni divizionare neregulate, cvintoletele, sextoletele abundă în partida pianului. În aceste cîntece, G. Enescu experimentează, și nu întîmplător, anumite formule ce vor reveni în alte creații, îndeosebi în *Oedip,* ca acest fragment din dezvoltare:



Desfășurarea cîntecului în 6/8, 9/8, 8/8, în tempo *Modérément lente,* face posibil ca expresia să fie reflexivă. Deși granițele arhitecturale se estompează prin poliarticulare motivică, printr-o simfonizare excesivă, totuși, se receptează proprietățile unei forme tripartite acționate de principiul variațional, în care contrastele sînt anihilate. O mențiune specială se cuvine făcută la adresa codei, o luxuriantă, impresionantă risipă de fantezie și sugestivitate pianistică ce punctează, ca într-o generalizare, culminația și concluzia tot mai potolită a evocării. Decurge o monotonie voită, căutată, pentru a nu tulbura starea de reverie, de mister, de transcendență creată de mirajul ploii.

La Silence musicien (Cîntec tăcut) a fost publicat în suplimentul de Crăciun — 1915 al ziarului *l'Indépendance Roumaine* și are la bază un poem din *La Maison de l'Enfance,* compus tot la Cracalia, data indicată la sfîrșit fiind 19 iunie 1915. Viziunea poetică legendaro-fantastică descrie dansul Aegypanilor și nimfelor, în sunetele fluierului din marmură. Soarele, ca un murmur de liră, luneca printre ramuri, în timp ce

Scanned with OKEN Scanner

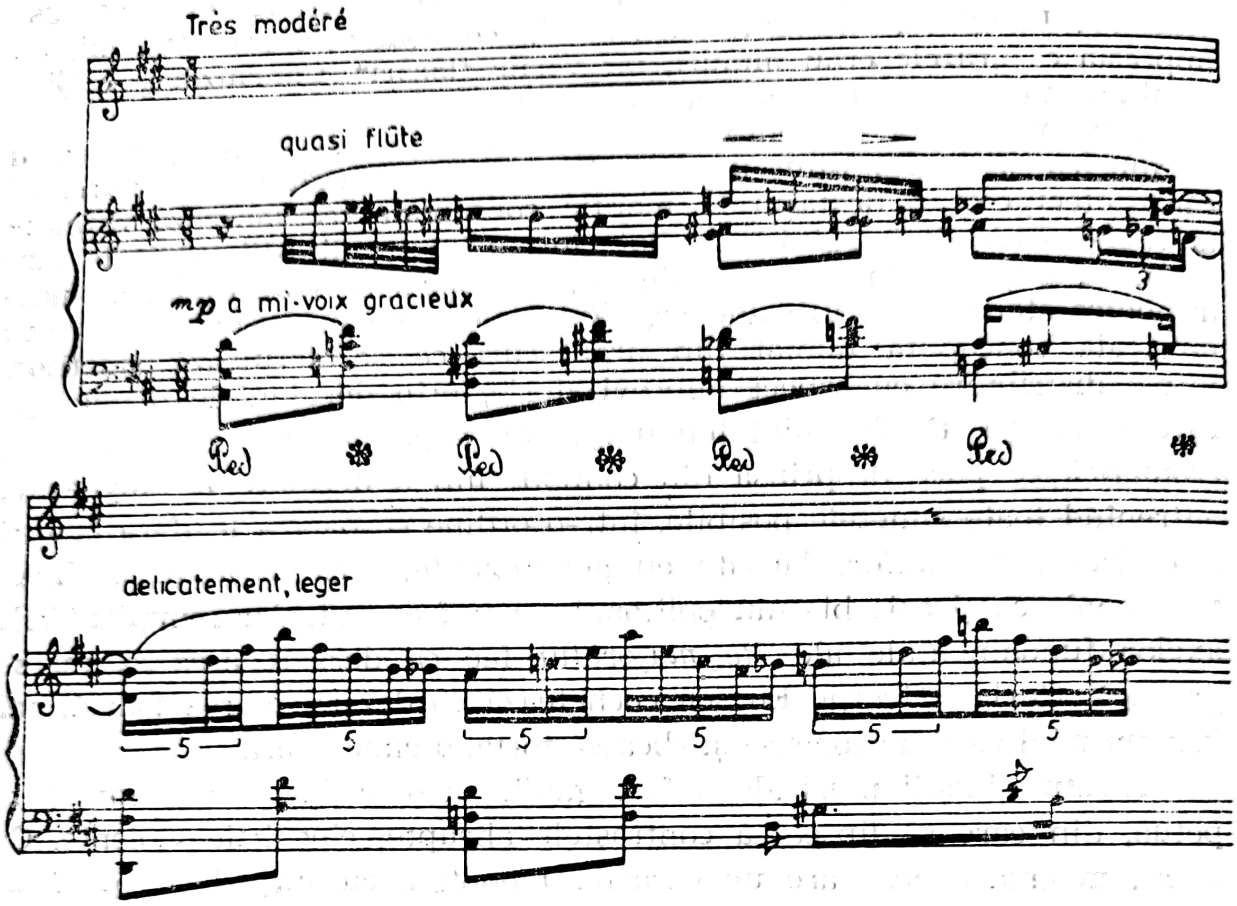
un faun parcă rîde în ambianța calmă în care un „fluier de vînt suspină“... Imaginea, întregită cu armonia ce domnește pretutindeni, dă impresia că „razele erau imnuri, iar vocile flăcări“. Concluzia „... Și-n totul era un zvon tăcut ca sufletul nostru“...

Sînt numeroase tangențe între acest cîntec și precedentul, în sensul că muzica se înalță dintr-un complex sonor încărcat cu meandre, al căror efect este o desfășurată mantie consonantă ce lansează rafinate arome și senzuale imagini cufundate într-o lume a liniștii muzicale care se putea obține prin efecte catifelate, dantelării și subtilități melodico-armonico-eterofonice. Într-adevăr, *Cîntec tăcut* emană o generoasă sevă muzicală concepută numai din arabescuri ce se derulează amețitor, într-o distribuire cu aspect improvizatoric, prin derutantele planuri pe care le relevă. Pe fundalul tonalității *Re major* se brodează o textură cromatică ce pare desprinsă din context, într-o derulare nestingherită, antrenînd toate sunetele posibile, într-o ordine ce pare a legifera lanțuri din șirul armonicelor, lansate cu generozitate, gust și fantezie. Efectele tonale ca și cele bi- sau politonale apar frecvent, dar reimplantările axelor fundamentale ale *Re majorului* fac ca dezagregarea să nu se producă. Curios, George Enescu cochetează cu dezarticularea tonală, dar într-un mod care, în loc să-i știrbească forța, o cimentează.

Efectul liniștii muzicale a fost gîndit ca o desfășurare sonoră perpetuă, din care să lipsească contrastele abrupte, ciocnirile violente. Ca atare, magma sonoră are un caracter monoton, cu suișuri și coborîșuri domoale, cu ondulații ce, într-un fel, aparțin spiritului mioritic, cu îndepărtate rezonanțe arhaico-pastorale.

Tematic, sînt două embleme dominante care brăzdează spațiul sonor, definindu-l printr-o necontenită revărsare de derivațiuni și recombinări. Ambele au contur instrumental și, este necesar să arătăm, vocea nu deține nuclee tematice, ci numai răzlețe efigii ale acestora, proiectînd, din cînd în cînd, cîte o arcadă melodică în care primează nu cantabilitatea, ci stilul parlando. Vocea solistă nu deține frazele cantabile cu care eram obișnuiți, ce se vor accesibile, ușor de reținut, ci fraze cu spectru complex, ce deslușesc prin cuvinte ceva din misterioasele sensuri ale combinațiilor sonore. Curios, cele două embleme motivice, prin profilul lor, par să surprindă ipostaze semnalate în versuri, instrumentele ce contribuie la ambianța poetică, flautul și lira, amintind într-un fel de antiteza surprinsă tot prin prisma acestor două instrumente în legenda lui Marsyas, după cum o redase Alfonso Castaldi. Iată motivele, așa cum sînt expuse, mai întîi cu ecouri de flaut, din prima măsură ce începe cu o pendulare de terță mică, pentru ca să se rostogolească cromatic. Al doilea e axat pe sonorități arpegiate, prin cvintolete, încheiate tot cromatic, fiind susținute de acorduri complexe.

Scanned with OKEN Scanner



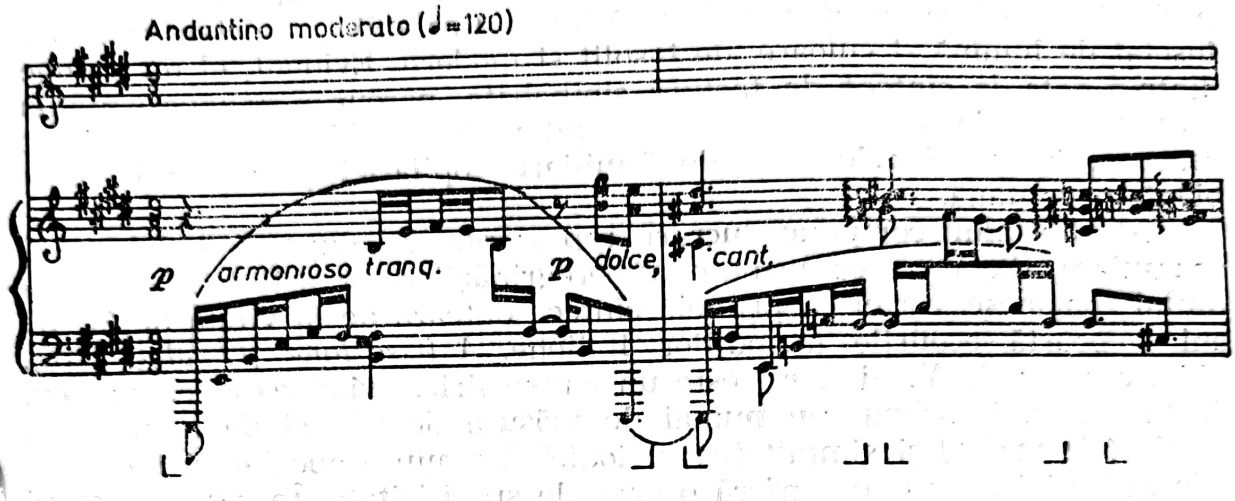
Ca formă, în care se disting cu greu contururile, este un bloc monolit, variațional, cu elemente de repriză, în care motivul inițial apare și mai ferm încadrat în tonalitatea de bază. Motivul e mai stabil decît oricînd, totuși se întîlnește o alternare a acelui 8 cu 7/8.

Și în *Cîntec tăcut* se găsesc alcătuiri ce premerg stilul de mai tîrziu, cu numeroase inflexiuni cromatice, uneori adevărate pasaje de bravură (cu inepuizabile reevaluări ritmice neregulate), cadențînd prin cvarta lidică. De asemenea, coda, iarăși, este încredințată, ca și introducerea, pianului, realizînd o amplă sinteză ce apare prin tema cu sonorități de flaut adusă în octavă, în *Re major*, admirabilă transfigurare muzical-poetică.

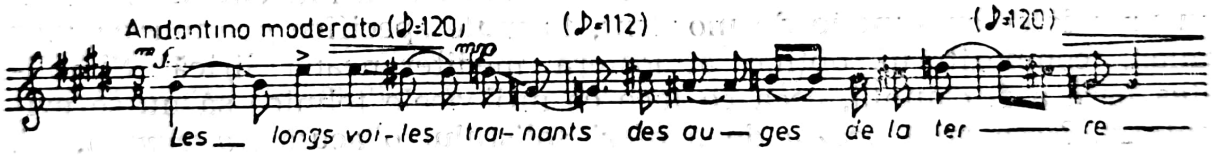
Ultimul cîntec al ciclului, *L'ombre est bleue (Umbra este albastră)*, face parte de asemenea din *La Maison de l'Enfance* al lui Fernand Gregh. A fost compus la București, fiind datat 21 octombrie 1916, dar compozitorul a revenit, cu unele retușuri, după două decenii, Paris, 30 mai 1936, deci după premiera tragediei lirice, ceea ce poate explica unele procedee mai evoluate, mai bine-zis finisajul partiturii, în care abundă indicațiile de tempo, agogică, nuanțe și interpretare vocală. În această privință se cere mai multă cantabilitate, dar nu numai, următoarele indicații sînt concludente: „sogando cantabile", „dolce", „d'une voix

concentrée", „molto cantabile", „dolciss.", „la voix profonde et voilée", „con soavita", „dolcis.", „mancando".

Atmosfera muzicii este dominată de o expresie inefabilă, al cărui spectru caută culorile, umbra azurie, clarul de lună, infinitul, luciul stelelor, tăcerea trandafirilor . . . Scara armonicelor funcționează și aici, dar pare să aibă un aport de fundal; în schimb, primează un motiv melodico-armonic ce apare la pian:



Linia vocală are consistență și derulează formule melodice de rezonanță modernă, prin intervalica modal-cromatică pe care mizează. Iată un fragment caracteristic cu care, de asemenea, portamentoul e prezent, ca și intervalele abia acreditate.



Arhitectura e concepută cu repriză dinamizată, aidoma unui bloc compact în care se regăsește emblema inițială, pretutindeni infiltrată, asigurînd o unitate de granit. Acordurile finale vin să consfințească, o dată mai mult, tehnica armoniei enesciane bazate pe rezonanțele naturale, și tehnica de compoziție, investită de Enescu în aceste cîntece, atinge o culme care nu fusese cunoscută muzicii românești pînă atunci, și vor trece decenii ca să fie egalată. De altfel, și în planul muzicii europene, un asemenea nivel profesional investit creației de lied reprezintă un caz cu totul aparte, plasîndu-se între sfera postromantică și cele două curente dominante: impresionismul și expresionismul.

Prin George Enescu, cîntecul atinge zone superioare, etalînd o spectaculoasă îmbogățire a evantaiului stilistic și tematic, într-o efervescență ce aparține culturilor primăvăratice . . .

Scanned with OKEN Scanner

ALFONSO CASTALDI

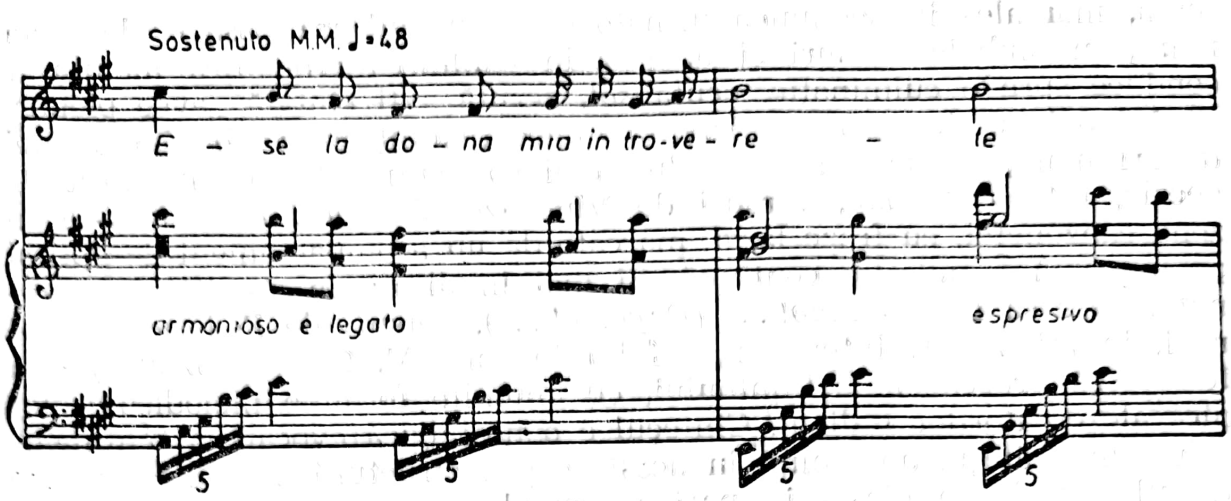
În afara lui George Enescu, prin cîntecele *op. 19,* simbolismul își pune amprenta asupra creației vocal-instrumentale a mai multor compozitori, al căror mentor a fost Alfonso Castaldi, muzician original, însetat de lumină și culoare, de insolit și modern. Evident, el nu ajunge dintr-o dată la cîntece de factură simbolistă, parcurge o experiență la începutul căreia se află piese ce ar putea foarte bine fi cotate drept canzone, în genul celor atît de familiare copilăriei petrecute în ambianța napolitană.

Al. Castaldi compune lucrări reprezentative după o îndelungată acumulare, după ce, ca urmare a peregrinărilor, se aclimatizează mediului românesc, astfel că primele cîntece datează de la vîrsta de 27 de ani și poartă ecourile melodiilor italiene. *A fissozione (O idee fixă),* 1901, cuvinte de V. di Lora, este un cîntec liric, avînd caracter zglobiu, de tarantelă, imprimat nu numai de măsura de 6/8, ci de limpezimea tonală *(Re major)* și simplitatea melodiei, cu multe apogiaturi pe sunetele cadențiale, ceea ce conferă o doză de specificitate. În rest, structură bipartită, cu o muzică de suflet, nu foarte pregnantă, dar plăcută. Același poet i-a prilejuit compunerea, tot în 1901, a altor cîntece — *A Rosa e a Farfalla (Un trandafir și un fluture*), care are toate atributele unei canzonete, adică o scurtă introducere instrumentală care lansează motivul cantabil ce va fi expus de către solist. Presărînd cîte un ritornel sau un triolet cu funcție de mordent, formule specifice genului popular italian, compozitorul obține atmosfera mediteraneană lirică. Simplitatea pare a fi căutată, ceea ce face ca mijloacele tehnice să nu se evidențieze. Nescăpînd ocazia de a oferi solistului o acută *(la bemol),* Al. Castaldi creează o ambianță de luminozitate și bună dispoziție prin muzica sa.

Ceva mai generoasă ca substanță este *Poveri versi miei (Sărmanele mele versuri),* pe care a compus-o în același an, 1901, folosind pretextul literar al lui L. Stechetti, care pare a fi o destăinuire, în sensul că versurile vor reda cu sinceritate tot zbuciumul unei existențe avîntate[54].

Spre deosebire de opusurile anterioare, în care elementele canzonetei erau dominante, aici Al. Castaldi pare a valorifica stilul muzicii italiene de operă, ilustrat de profesorii săi napolitani: Umberto Giordano și Francesco Cilea, vizibil în felul cum pianului i se încredințează frînturi melodice strălucitoare, încărcate de armonii bogate, în chiar opunerea minor-major *(la).* Melodismul e generos și de tip vocal, după cum apare în acest exemplu ce demonstrează și o altă caracteristică, tendința de a opune, de a avea contraste puternice:

[54] Tomescu, V. *Alfonso Castaldi.* București, Edit. Muzicală, 1958, p. 182.



Conducerea vocii este astfel gîndită, încît să marcheze note prelungite, nu neapărat acute, care să aibă rolul de a generaliza o stare, de a o menține, de a o savura. Acest cîntec are și o structură mai complexă, date fiind frazele ce se înlănțuiesc după tiparul *A (a b) B (c d).*

Alte cîntece, precum *Guarda rota a nime,* miniatural, cu sonorități deduse din tradiția muzicii italiene, *Voi non siete felice!,* versuri de F. Castorani și *Jolanta piedigratta* (1901) vin să susțină interesul compozitorului pentru acest gen.

Tendințele neoclasice, care apăreau în orientarea componistică a începutului de secol, par să-l înrîurească și pe Al. Castaldi, care se întoarce la stilul veacului al XVII-lea, la celebrele arii cu melodismul reținut, avînd unele înfloriturî vocale, cu expresie tandră și limpezimea de cristal a sonorităților, cu forma ternară. Edificatoare în această privință sînt cele *Due melodie* (1913), prima, *Cor mio! (Inima mea!)* arie „compusă în stilul melodiștilor italieni din secolul XIII", precizează compozitorul. Claritatea discursului apare strîns legată de puritatea expresiei, într-o melodică ce nu e de larg suflu, cu ritornele de virtuozitate, deoarece nu derivă din tehnica romantică, în schimb are duioșie și sobrietate. Compozitorul secolului XX ține să dea interpreților o serie de indicații notate pe parcurs, nu atît de multe ca G. Enescu, dar concludente pentru ceea ce urmărea: „dolcissimo e delicatamente espressivo" „poco ritenuto", „portando", „cedendo" ... A doua, *Primavera,* poartă indicația „Canzonetta", este dezvoltată și conține desfășurate momente încredințate pianului. Vocea deține o cantilenă fermecătoare, încadrată în luminoasa tonalitate *Sol major.* Au fost dedicate sopranei Charlotta Leria.

Prin prisma acestor două melodii se pot remarca și alte calități ale maestrului, dar poate cea mai importantă e deplina ancorare în stilul epocii, surprinzînd perfect datele speciilor de epocă pe care le reformulează.

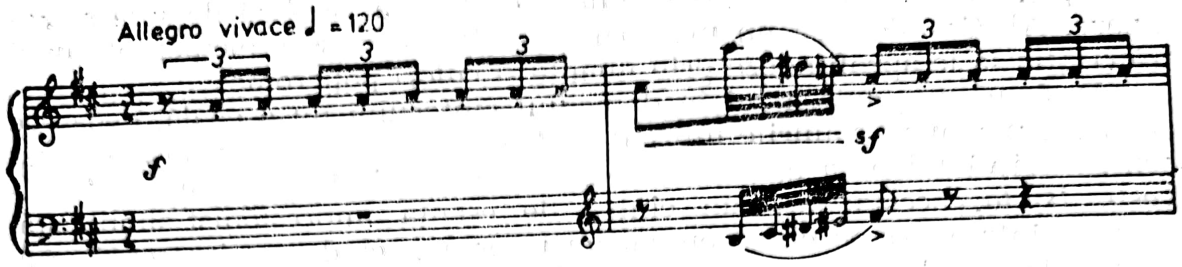
Vorrei! ... (Aș vrea!), potrivit indicației compozitorului, autor și al versurilor, este „romanță", prin conținutul axat pe relevarea unei puternice și, pe alocuri, dramatice, încărcături amoroase, lirice. Piesa, în *Do major,* strofică, într-o *a b c,* decantează o mare forță de persuasiune datorită melodicității, mai întîi, susținută de o armonie evo-

luată, mai ales în secțiunea următoare ce modulează pasager la terță mare, în ambele sensuri și apoi, prin exaltarea cromatică menită a conduce spre o culminație, acuta *sol*, cerută a fi cîntată „avec piéno". Fără îndoială, *Aș vrea!* . . . pare să indice tendința spre abordarea unei tratări mai personale a cîntecului. Mai convențional, dar nu lipsit de poezie, este *Torniamo*, versuri de Vincenzo d'Ambra, înscriindu-se în zona canzonetei, cu fraze largi, marcate de un acompaniament de optimi ce imprimă o pulsație continuă. Și mai implicată în specificul canzonetei pare să fie *Lontano!* . . . *(Departe!* . . .), versuri de Federico Castorani, în *mi minor*. Interesant e felul în care Al. Castaldi izbutește să folosească procedeele belcantoului, cu anumite formule melodico-armonice ale creatorilor italieni. Cîntecul e o nostalgică evocare a sentimentului singurătății, antrenînd în acest scop o structură bipartită, în care fluxul cantabil e plasat în partea secundă ce are caracter de refren. Nimic original, totul e astfel realizat, printr-o tehnică acreditată; ceea ce interesa era ca această muzică să placă, să conțină un torent de trăiri, de tensiuni interioare, pentru sublinierea cărora se admit și clișee melodramatice.

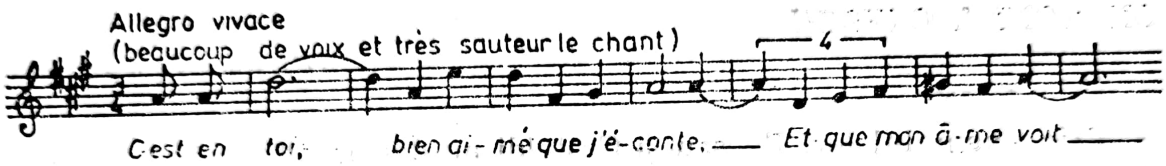
Pe bună dreptate, Vasile Tomescu afirmă că *Tentation (Ispită)*, compus în 1911, pe versurile simbolistului belgian Charles von Lerberger, este capodopera lui Al. Castaldi în materie de cîntec. Îndepărtîndu-se de inflexiunile purtătoare de ecouri tipice canzonetei sau ariei baroce, compozitorul proiectează o lume sonoră inedită, modernă, în spirit și în substanță. V. Tomescu arată că, de fapt, *Ispită* e o a doua piesă dintr-un ciclu de patru poeme compuse pentru voce și orchestră, cu titlul *La chanson d'Ève (Cîntecul Evei)*, alcătuit din *Premiers paroles (Primele cuvinte)*, *Tentation*, *La flûte* și *Crépuscule (Cădere)*, axat pe tematica iubirii primei femei, dar care s-au pierdut. Rămasă singură, *Ispită* deține suficientă putere artistică pentru a susține, mai înainte de orice, orientarea simbolistă a compozitorului care, în acest fel, extinde și la domeniul cîntecului direcția imprimată partiturilor simfonice, mai ales *Thalassa* și *Il Giorno*.

Ce anume prefigurează Al. Castaldi aici, ca să justifice acreditarea simbolismului? Mai întîi poezia, cu muzicalitatea versurilor, cu transparența imaginilor și ambiguitatea cadrului poetic. Apoi, este o muzică a sonurilor catifelate, a imaginilor rafinate ce plutesc într-un cadru oarecum indecis, a culorilor articulate și a timbrurilor estompate. Evident, datele esteticii simboliste se identifică, se interferează cu cele ale impresionismului.

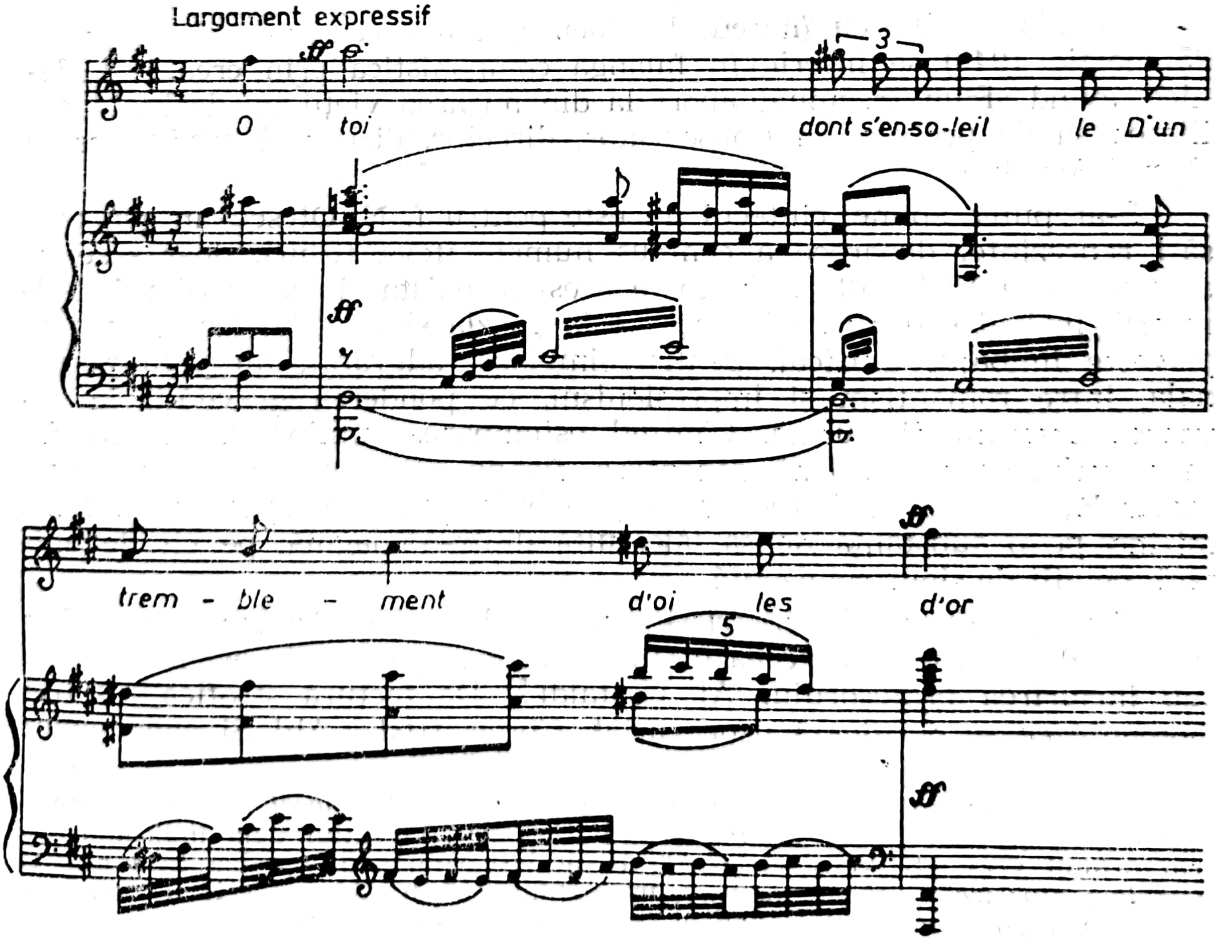
Poemul *Ispită*, încadrat tonal în *Re major*, e construit ca un bloc amplu, cu suprafețe perfect închegate ce alcătuiesc o construcție de monolit, în care se impune o figură tematică decorativă ce apare mereu, dar numai la pian. E o combinație între o figură melodică cromatizată și elementele acordului de septimă mică pe treapta întîi, plasată în contextul unui fundal ritmic monoton, de triolete. Va răsuna în măsurile primei secțiuni, apoi va dispare pentru a reveni în codă, încadrînd riguros în extremități edificiul sonor.



Ca melodică, se remarcă o extrem de mare cantabilitate, fără a cădea în banalitate, un suflu liric cuceritor, grefat pe intervale, pe valori largi. De fapt, chiar indicațiile ce privesc vocea solistă cer volum: „beaucoup de voix et très soutenu le chant", „voluptueusement".



Foarte bine e realizată culminația, nu doar printr-o acută, ci și printr-o temă arpegiată ce izbucnește pasional, ca într-o operă veristă, printr-o debordantă expansiune.



Apoi, totul se stinge într-o dulce și suavă atmosferă de visare, relaxare. Al. Castaldi era un maestru care știa să traseze elementele unei trăiri, știa să le aprofundeze prin nuanțe și culori policrome.

Desigur, moștenirea lui în domeniul cîntecului nu e egală, deoarece s-a lăsat purtat pe valurile muzicii cu tiparele stabilite anterior. În acest sens, meritul lui e că a rămas credincios muzicii Italiei natale. Cît privește *Ispita*, acesta este un cîntec de esență impresionist-simbolistă, compus într-o vreme cînd compozitorii români, cînd poeții români erau vrăjiți de undele acestui curent. Nu întîmplător, cîntecul a fost dedicat poetului Ion Minulescu . . .

ION NONNA OTESCU

Prin exemplul lor, Enescu și Castaldi au declanșat sau, mai bine-zis, au inaugurat un val marcat de generația simfoniștilor care se lansează în jurul anului 1910, aducînd în peisajul muzical un suflu regenerator, o infuzie de tinerețe, îndrăzneală stilistică și o lărgire a universului tematic.

Ion Nonna Otescu (născut la București, 3 decembrie 1888, mort la 25 martie 1940) se înscrie în falanga componistică prin creații simfonice, avînd și un însemnat aport la dinamizarea vieții muzicale, în calitatea sa de profesor la Conservator, director, dirijor și conducător al Operei Române.

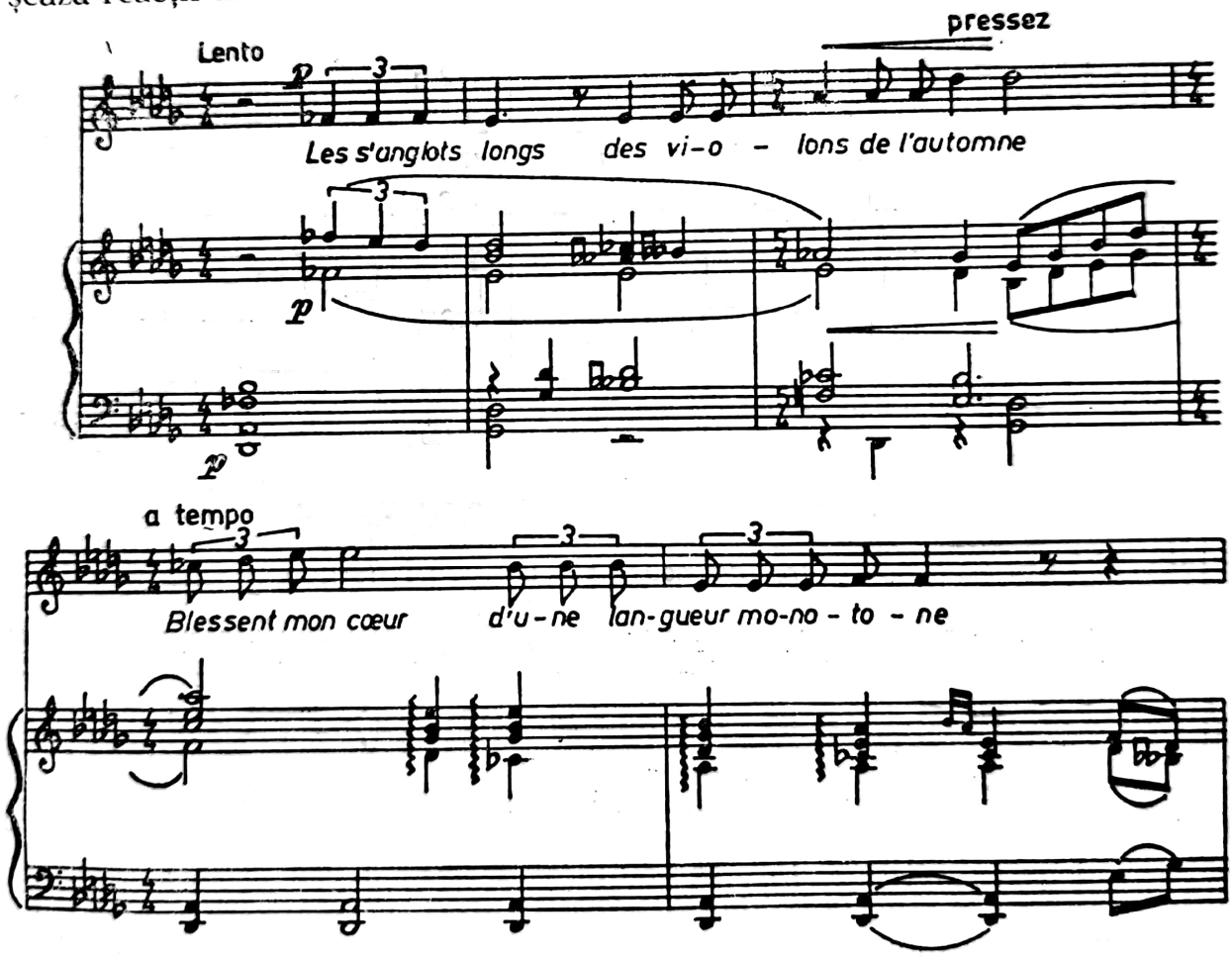
S-ar putea spune, cîntecul nu este pentru I. N. Otescu un gen care să-l reprezinte, deoarece a compus numai cîteva titluri, doar șase, și acestea între 1907—1915. Cu toate acestea, există și aici trăsături definitorii, mai ales pentru aderența sa la poezia simbolistă, iar în ceea ce privește limbajul muzical, pentru simbioza, adevărat, nu prea personală, între romantism și impresionism, cu ponderea gravității în favoarea acestuia din urmă. Căutînd estomparea liniilor pregnante, fie că e vorba de o cantilenă generoasă, fie de o limpede articulare arhitecturală, compozitorul recurge la atribute ce-și învăluie contururile, mizînd pe o substanță densă, alcătuită dintr-o magmă, pe cît de unitară, pe atît de sigur concepută.

Chanson triste (Cîntec trist), versuri de Sully Prudhomme, a fost scris în decembrie 1907, ceea ce înseamnă că aparține fazei cînd se afla sub înrîurirea profesorului Al. Castaldi.[55] De factură strofică, cu trei momente ce se derulează ușor variat, *Cîntec trist*, „Ah! Si vous saviez

[55] Acest cîntec figurează de două ori în *Repertoriul general al creației muzicale românești*, vol. II, de M. Popescu, p. 250—251, cu titlul deja indicat, ca și prin primul vers: „Si vous saviez. . .". În același volum, al optulea titlu este și *De inimă albastră — Romanță*, care, în realitate, nu e altceva decît *Romanța — Arie* a lui Stroie din actul secund al operei *De la Matei citire*.

comme l'on pleure" . . . își justifică tiparul prin versurile ce reiau mereu ideea „Si vous saviez" . . . Fără ca să fie cantonate într-o formulă melodică cu profil constant, muzica se aseamănă unei curgeri ce, deși înaintează, își păstrează emblemele constitutive, putînd fi identificate în șarja acordică ce se axează pe tonica lui *mi minor*.

Aceeași tehnică se întîlnește și în *Chanson d'automne (Cîntec de toamnă)*, compus în 1910. Configurația cîntecului se determină prin amplasarea unei structuri melodico-armonice în trei faze succesive. Prima, la pian, ca un lamento, cu sonorități încărcate, impunînd tonalitatea *Re bemol major*. Odată cu cea de-a doua se proiectează și linia vocală, de factură retorică; frazele sînt reci ca și cuvintele, cu profunde rezonanțe simboliste. Paul Verlaine recurge la imaginea sunetelor lungi ale viorilor de toamnă pentru a sugera starea deprimantă a cerului ce plînge în hohote, nesuportînd monotonia anotimpului rece care declanșează reacții maladive.

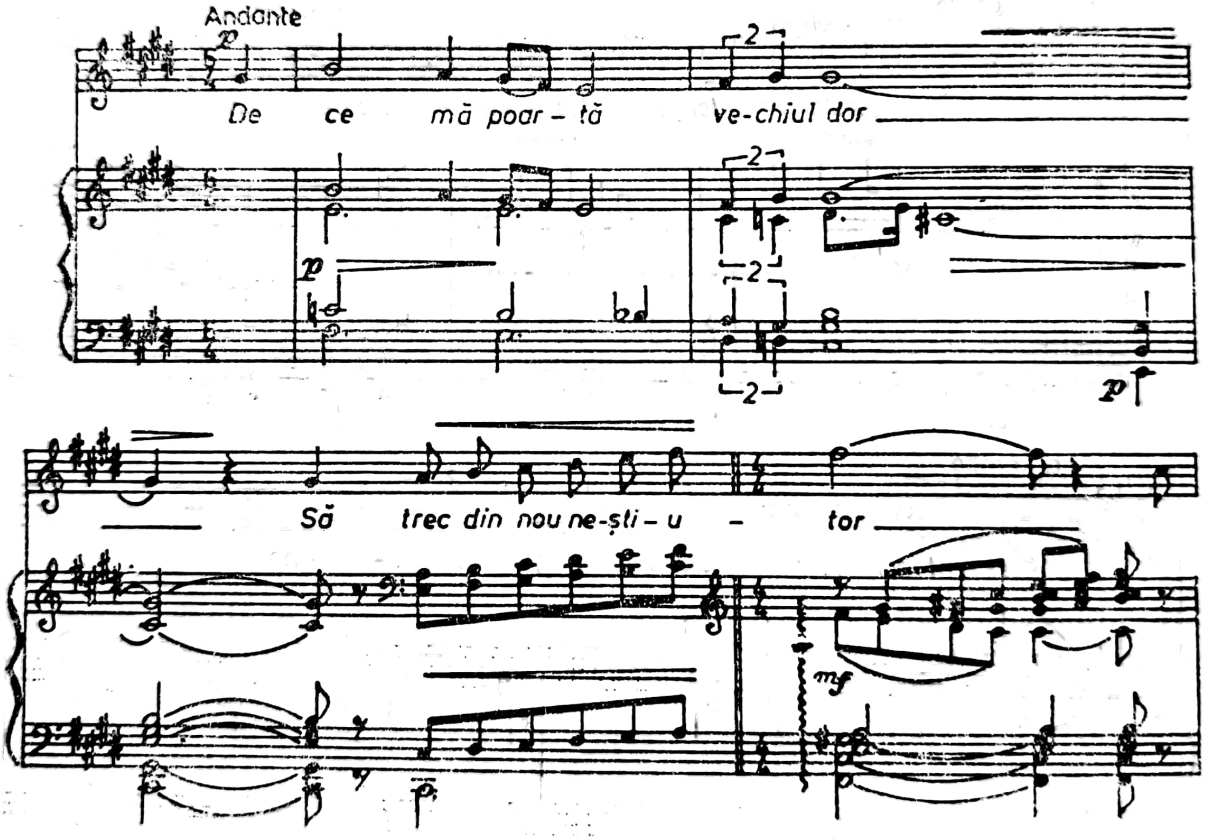


Acorduri de nonă, note melodice, pedale de cvintă, măsuri alternative, fraze melodice recitativice contribuie la cantonarea discursului într-o sferă melancolică și contemplativă, oarecum statică, bogată în culori, dar lipsită de contrast. Arhitectura de tip *A A A* este astfel concepută ca să impună o stare sufletească, o sferă tonală ce tronează asupra întregului, sfidînd normele anterioare, care dinamizau discursul.

O bijuterie lirică este cîntecul *Foi de toamnă,* scris în 1912, ca și *Ritmuri de gavotă,* ambele pe versurile lui Victor Eftimiu, poet ce se afirmă tocmai prin adeziunea declarată la curentul simbolist, acreditată atît de lexicul în care termenii muzicali abundă, fie, mai ales printr-o deosebită muzicalizare a rimelor, a cuvintelor, a versurilor, cu accente dispuse într-un flux sonor ce derivă dintr-o excepțională sensibilitate.

Adoptînd poezia *Foi de toamnă,* I. N. Otescu a sesizat tonusul interior al frazelor ce se derulau natural, într-o ordine nefortuită a rimelor consonante.

Avînd o disponibilitate tematică mai extinsă, un suflu mai larg, compozitorul optează pentru o formă cu repriză, chiar cu o revenire eliptică, în care secțiunea *B* este amplă, fără a avea însă un relief tematic atît de pregnant ca în secțiunea inițială expozitivă. Aici nucleul de terță mică e suveran, imprimînd imaginii o amprentă lirică, de profundă vibrație.

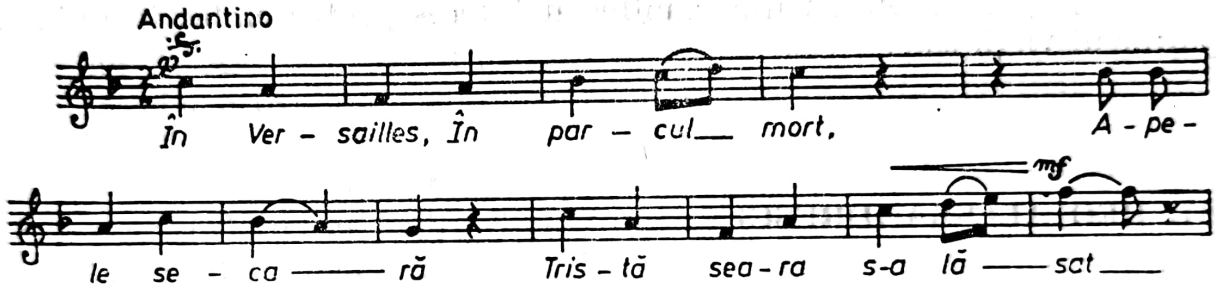


Limbajul armonic e bogat, încărcat cu acorduri paralele, avînd în culminația secțiunii centrale șiraguri de none, cu alterări suitoare și coborîtoare ale unor trepte, realizînd o sonoritate modernă. Transparența expresiei mai apare și din subtilitatea cu care se introduc unele rapeluri tematice, îndeosebi cel ilustrat de terța mică suitoare, ce pare să aibă o funcție cinetică. Spre deosebire de cîntecele anterioare, aici I. N. Otescu folosește, atît fraze melodice pregnante, cît și formu-

lări declamatorii, cu reflexe recitativice, inclusiv prin interogația de cvintă din final, pe cuvintele: „Să tulbur pacea frunzelor?".

În *Ritmuri de gavotă*, compozitorul preia forma cuplet-refren într-o interpretare personală, pentru a surprinde ambianța dezolantă a parcului de la Versailles. O tristă seară de primăvară ar putea fi animată doar dacă iubita ar veni în „parcul mort", ceea ce ar aduce și „glasuri de vioară", al căror efect ar fi dansul statuilor ce ar sări de pe piedestale, iar „... Frunzele ar murmura / Fiecare notă / Și-ar pluti în parcul mort / Ritmuri de gavotă /".

Imaginea dansului medieval e redată printr-o muzică mai simplă decît cea a cîntecelor anterioare, în care vocea deține primatul, pianul luîndu-și în serios rolul de acompaniator. Mai mult, tonalitatea *Fa major* e foarte clară și neamenințată decît de inflexiuni modulatorii în relativa minoră. Melodica e și ea convențională, structurată prin antrenarea treptelor principale ale arpegiului ...

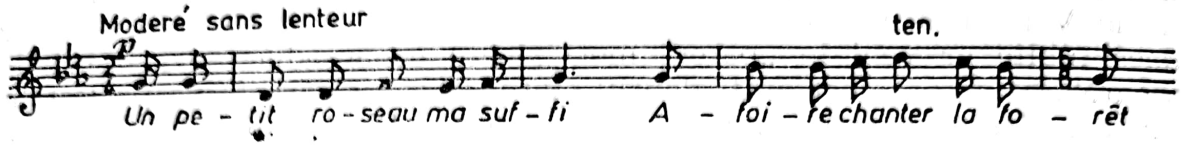


Cît privește interpretarea personală a formei de cuplet-refren din poezie, ea se traduce în existența tiparului *A B A*, în sensul că perioadele sînt de cîte 16 măsuri, nesocotind pe cele introductive, concluzive sau de joncțiune. Cupletul este mai amplu, alăturîndu-i-se segmentele *A* și *B*, iar repriza coincide cu segmentul *A*. Limpezimea discursului, ca și apelarea la sonoritățile gavotei, măsura de 2/4, pare să indice interesul compozitorului pentru ceea ce cunoaștem prin curentul neoclasic. De unde înseamnă că simbolismul poeziei pactizează cu neoclasicismul muzical.

Oscilațiile stilistice nu duc prea departe, atributele impresionismului se reîntîlnesc în cîntecul din 1914, pe versurile lui Henry de Régnier, *Odelette*. A și văzut lumina tiparului, la 18 ianuarie 1916, cînd a apărut în suplimentul *Magasine illustré* al cotidianului *L'Indépendance Roumaine*, care publica o serie de cîntece datorate unor compozitori ca Enescu, Alessandrescu, M. N. Dinicu, M. Mărgăritescu, G. Enacovici, M. Bîrsan, C. Piaggio, D. Cuclin, Al. Castaldi, George Tîrnoveanu și alții.

Odelette este un cîntec de factură modernă, nu numai prin tematica simbolistă, axată pe durerea unui trandafir, cît mai ales prin elementele muzicale impresioniste, ceea ce face ca înfățișarea sa să prezinte desfășurări ce nu mai păstrează mai nimic din arsenalul romantic. Scriitura se articulează din proiectarea unei sinuoase linii melodice instrumentale la pian, printr-un desen melodic oscilant. Această idee va reveni de două ori pentru a fixa pilonii arhitecturali, în *do minor*, transformîndu-se

apoi într-o cantilenă derulată de vocea solistă și dublată la pian, pe fondul unui tremolo pe dominantă, în registrul înalt. Reluarea frazei melodice are puternice ecouri debussyste:



Consecvența stilistică nu e o trăsătură adecvată muzicii lui I. N. Otescu, ceea ce înseamnă că, în ultimul cîntec pe care-l cunoaștem că l-ar fi scris, *Romanță veche*, pe versuri de Eugeniu Speranția, se găsesc sonorități încărcate de embleme romantice, deși persistă și reminiscențe impresioniste. Scris la București, la 9 septembrie 1915, în *Fa diez major*, *Romanță veche* este un cîntec de dragoste, cultivînd o generoasă expresie lirică, arcuită într-o frumoasă structură ternară.

Curios, I. N. Otescu n-a manifestat interes pentru cîntec în ultimul pătrar al vieții sale.

ALFRED ALESSANDRESCU

Poet al visării nostalgice și al culorilor irizante, Alfred Alessandrescu a contribuit la înălțarea cîntecului românesc, sedimentînd orientarea impresionist-simbolistă. Produs al școlii lui Castaldi, partizan al principiilor profesate de George Enescu, manifestînd în plus o mare aviditate pentru noutate în materie de limbaj muzical, fiind la curent cu partiturile lui Debussy, Strauss, Stravinski, pentru a nu-i pomeni decît pe cei mai impunători, A. Alessandrescu a imprimat muzicii sale o distincție explicabilă numai printr-o vastă cultură muzicală, obținută ca urmare a unei intense asimilări ce se manifestă în stilul său rafinat și subtil, încărcat cu bogate sonorități moderne. Din păcate, aceste patente nu erau altceva decît achiziții sau, mai bine-zis, sonorități plăsmuite în caracterul procedeelor concepute de alți creatori, cu prioritate francezi. Nu era deloc simplu să atingă parametrii modernismului impresionist și, sub acest aspect, meritele sale, calitățile partiturilor sînt deosebite. I-a lipsit însă acel ceva care privește aportul său absolut original, contribuția pe linia conceperii unor sonorități noi. A. Alessandrescu reformulează și, probabil, nu formulează. Din această cauză, ascultînd muzica sa ai revelația unei generoase substanțe, care însă nu excelează prin originalitate, favorizînd numeroase oscilații, numeroase trimiteri spre partituri celebre

care, evident, și aici sesizăm un merit, proiectează imaginația spre creatori din generația imediată, nerepetînd situația altor compozitori români care se raportau la partituri distanțate din punct de vedere istoric.

Aspectele stilistice tocmai descrise sînt comune și creației sale de cîntece care, deși nu se face remarcată sub raport cantitativ, se impune prin noblețe și generozitate muzicală. De fapt, cîntecele sale sînt adevărate poeme sonore, impresie accentuată și de existența unor versiuni în care pianul apare suplinit de un impunător aparat orchestral. Acest aspect e oarecum unic, imensa parte a cîntecelor datorate compozitorilor noștri antrenează doar vocea și pianul. E adevărat, A. Alessandrescu are o scurtă perioadă cînd compune, anume între anii 1910—1912. Restul anilor vieții, aproape patru decenii, nu mai scrie muzică, consacrîndu-se dirijatului, artei pianistice și cronicilor muzicale, permițîndu-și să revină asupra, să spunem, operelor de tinerețe, nu pentru a le modifica structural, ci, în privința cîntecelor, pentru a le orchestra, deoarece timbrurile instrumentale au darul să nuanțeze și să articuleze într-o manieră mai profundă sensurile discursului muzical de esență simfonică. Cîntecele lui A. Alessandrescu căpătînd straie orchestrale, au o configurație mai bogată, articulînd vădit mai rafinat semnificațiile poeticii pe care o profesează.

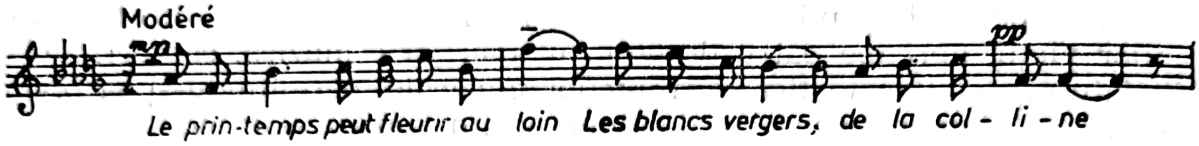
Ca și în cazul lui G. Enescu, cîntecele lui A. Alessandrescu sînt prin excelență rod al fanteziei simfonice, linia vocală prefigurîndu-se ca rezultat al unui debit închegat dintr-un bloc compact ce evidențiază consubstanțialitatea tematismului de tip instrumental, avînd o largă disponibilitate armonică, etalînd cu consecvență rapeluri micro-tematice.

Acest atribut apare încă din *Sagesse (Înțelepciune)*, melodie pentru voce și pian pe versuri de André Rivoire, compusă în iulie 1910. Pe vremea aceea, tînărul A. Alessandrescu avea 17 ani și se afla în vacanța de vară, fiind elev al Conservatorului bucureștean, clasa lui A. Castaldi, la compoziție, armonie, contrapunct, și a Emiliei Saegiu, la pian. Pentru vîrsta lui, cîntecul apare concludent spre a susține forța unui talent ce absorbise cu nesaț estetica impresionistă și, desigur, ceea ce ar putea fi denumit stilul francez de la „fin du XIX-me siècle", adică reminiscențe ale muzicii lui Massenet, Chabrier, Fauré . . .

Și ca tematică, acest cîntec gravitează în jurul poeticii simboliste, redînd, inclusiv prin procedee sinestezice, dragostea de viață declanșată de semnele primăverii vizibile în ramurile pomului din fața ferestrei, în care păsări zglobii ciripesc . . . Însăși inima eroului e o adevărată primăvară, datorită fiorului iubirii care încolțește. Culorile apar în versuri: zarea e albastră, dimineața e albă, o păsărică va cînta pe o ramură maronie . . .

Ca muzică, este o densă revărsare armonico-melodică, avînd o bogată încărcătură tonală, angajată într-un traiect clar de *Re bemol major*, cu

inflexiuni în relativa minoră ori la subdominantă. Melodica e sinuoasă, cu o linie ce-și ascunde conturul, favorizînd unele inflexiuni ce se regăsesc în dispozitivul melodic al muzicii franceze și, mai direct, în stilul lui George Enescu. Le sînt comune pendulările terței și chiar felul cum operează cu intervalele de secundă, cvartă și cvintă. Spuneam că melodicitatea nu se lasă ușor captată, ceea ce ar putea fi infirmat de prima frază, cea mai pregnantă, care evidențiază o desfășurare sigură, predispusă să exprime o largă sferă emoțională.

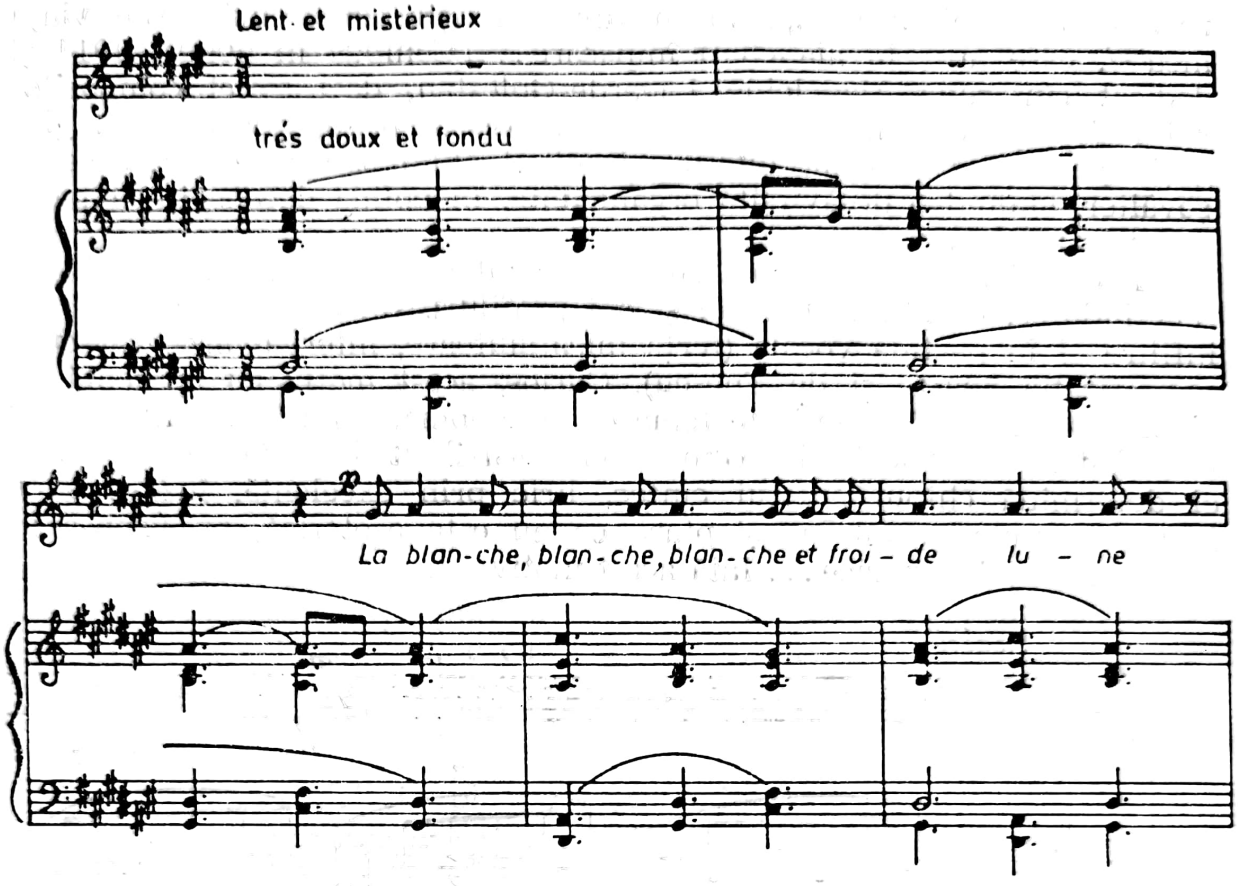


Senzația care se creează ascultînd acest cîntec și, în general, cîntecele lui A. Alessandrescu, este că se depășește stadiul cînd melodia reprezintă alfa și omega întregului. Aici se lărgesc factorii care concură la obținerea imaginii de ansamblu și, direct proporțional, cu cît sporește ponderea armoniei, scade ponderea melodiei, care rămîne un element important, purtînd sensul cuvintelor, dar lipsindu-i pe alocuri pregnanța, topindu-se în masa înlănțuirilor armonice, forța și relieful ei se estompează.

Cîntecul *Înțelepciune* are o clară construcție ternară, nesimetrică însă, prima secțiune fiind destul de amplă, dezvoltarea se diferențiază, mai ales, prin factura acordică cromatizată, cu triolete, a pianului, repriza avînd caracterul unei sintetizări mai concentrate, dezvăluind sensul poetic prin: „j'ai dans mon cœur tout le printemps et tout l'amour, puisque je t'aime" . . .[55] O tentă pregnant impresionistă, cu indiscutabile elemente poetice simboliste este *Chanson bleue et brune (Cîntec albastru și cafeniu)* sau, în traducerea lui V. Tomescu, *Cîntec*[56], avînd versuri tot de Elena Văcărescu. Compus în martie 1914, cîntecul a fost dedicat Laurei Zăgănescu.

Succesiuni acordice de nonă, relații plagale și autentice sînt instaurate pentru a stabili ambianța glacială a razelor albe și reci ale lunii . . .] Respectivele acorduri favorizează un desen melodic concis, axat pe rularea intervalului de terță mică și secundă mare, atît de caracteristice impresioniștilor, ce se vor transfera din partea instrumentală în cea vocală.

[55] *Sagesse* a fost tipărit în *Magazinul ilustrat* al ziarului *L'Indépendance Roumaine*, XXXIX, 12331, din 16 februarie 1916.
[56] Tomescu, V. *Alfred Alessandrescu*, op. cit., p. 158.



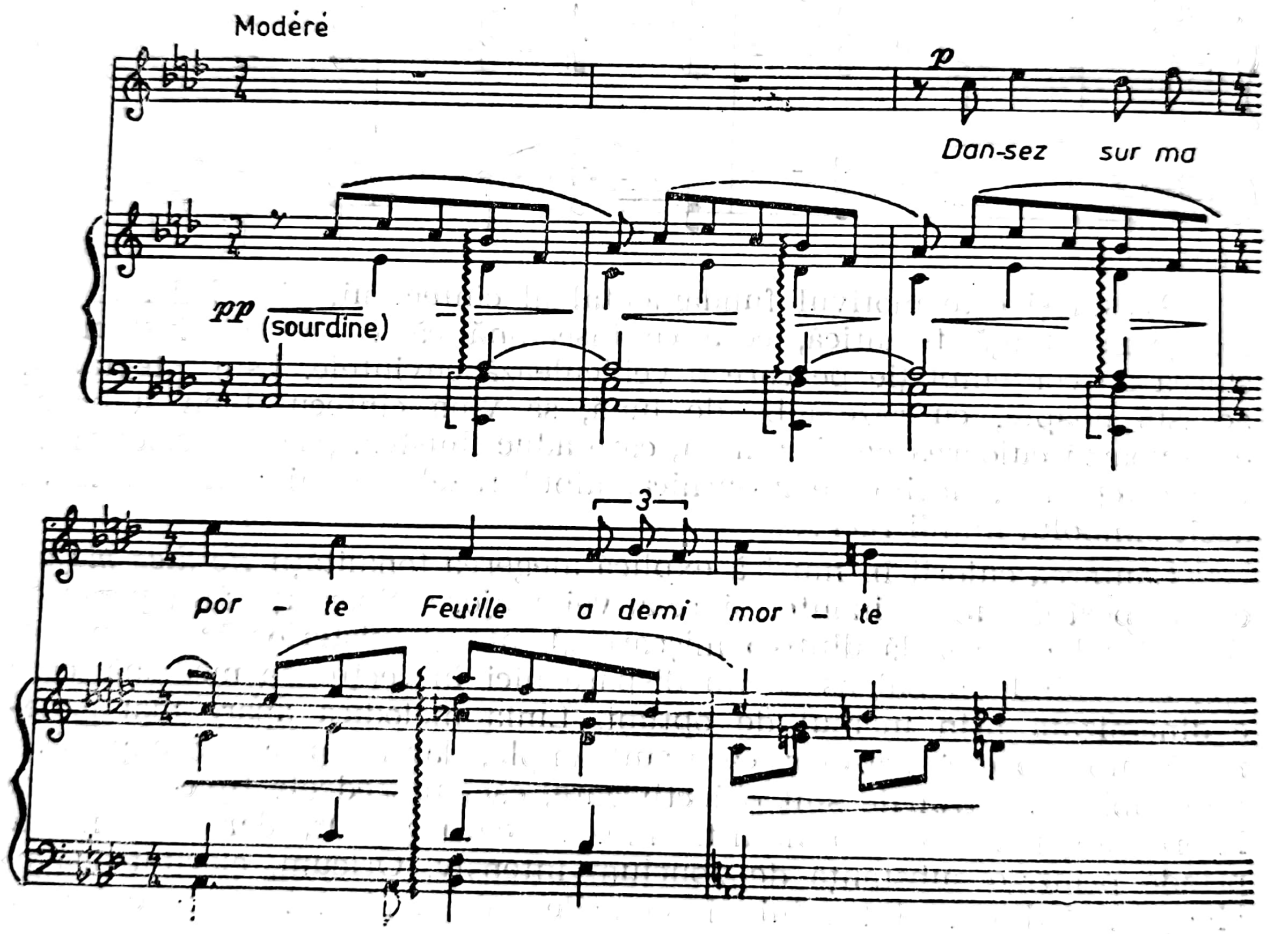
Acesta și este motivul fundamental al cîntecului; din el derivă întreaga substanță tematică, ceea ce înseamnă că va reveni, instaurînd starea de contemplație pe care o vehiculează cuvintele. Este așteptat în această noapte, cu raze albe de lună, să vină cîntecul bleu și brun, care poartă culoarea ochilor dragi, care aduc liniștea, pacea și căldura... Dar așteptarea, dorința e zadarnică, albul razelor lunii nefiind altceva decît simbolul inimii reci...

Căutarea culorii în muzică explică alegerea tonalității *Re diez major*, ca și aportul subdominantei și relativei majore. Speranța fără perspectivă, dezolarea rezidă dintr-o mișcare „Lentă și misterioasă", în metrul 9/8, antrenînd un balans ce nu dispare nici în secțiunea mediană, care e dinamizată prin mersul de optimi. Linia melodică apare mai generoasă sub aspectul frazelor, care sînt ample, dar nu poartă o expresivitate subiectivă, trăirile sînt obiectivizate, căci procedeele tipice scriiturii impresioniștilor fac din această muzică ceva plăcut, dar care nu te prinde printr-o substanță de zbucium intensiv. Oricum, claritatea, ambianța liniștită a cîntecului și sonurile sale proiectate spre culme îi conferă distincție și farmec.

Același tipar se menține și în cîntecul *Dansez sur ma porte*... care, în traducere liberă, a devenit *De vînt ești purtată*..., pe versurile Elenei Văcărescu, proiectînd, într-o formulă alegorică, chipul nestatorniciei dragostei, care are alura unei frunze vînturate de ici-colo... Freamătul sufletului care nu se împacă nicidecum cu o asemenea situație se

revarsă în implorarea: „Vino în tihnă şi aşterne odihnă peste viaţa mea“[57], care ar echivala cu o împăcare... Compus în august 1914 şi dedicat cîntăreţei Madeleine Lagarde-Golestan, deci soţiei compozitorului Stan Golestan, acest cîntec se detaşează prin extraordinara gingăşie pe care o emană, într-un derutant fluid sonor ce curge parcă şovăitor, etalînd o desăvîrşită organicitate, în pofida deconspirării parametrilor ternari.

Factorul cinetic este motivul de fundal ce apare în prima măsură, repetîndu-se, căpătînd apoi noi şi noi profiluri. Elemente proprii se vor infiltra şi în partida vocală (terţa mică suitoare, interval înzestrat cu o semnificaţie aparte şi de Enescu). Curios, acest motiv cu aparenţă de element fonic devine entitate tematică autonomă, fiind impregnat mereu în substanţa muzicală instrumentală. Distribuit în diferite momente, el determină chipul acestui cîntec, lirio prin excelenţă, înzestrat cu fior contemplativ, într-o aşteptare ce nu este ezoterică, predispusă să insufle nădejdi himerice... Iată acest motiv



Factura pianistică e mobilă, cu formule ritmice neregulate (sextolete), ceea ce face ca sonoritatea să capete aspect încărcat, prin pasaje

[57] Tomescu, Vasile. *Alfred Alessandrescu.* op. cit., p. 157. În aceste pagini se găsesc bogate informaţii şi pertinente observaţii asupra cîntecului acestui compozitor.

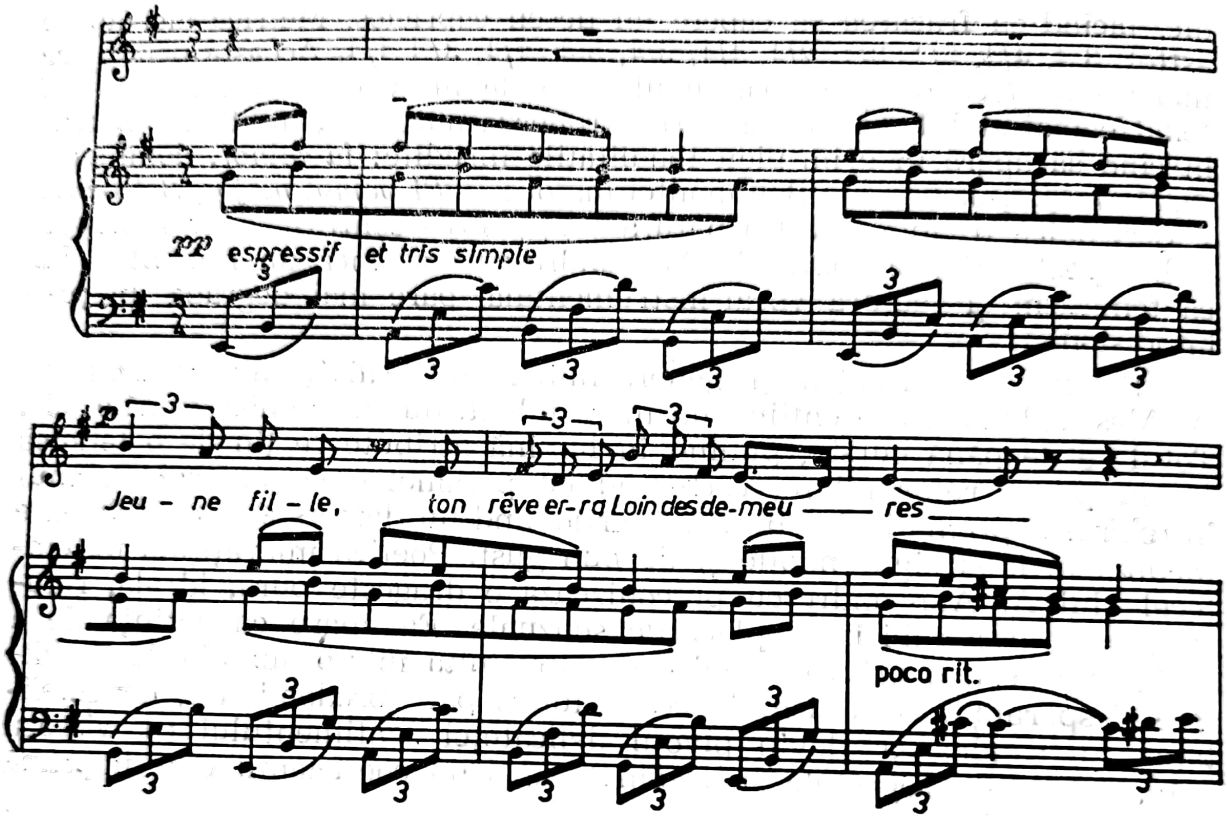
de virtuozitate, într-un mare evantai ritmic și armonic, cu acorduri de nonă, septimă, note melodice, sexte napolitane, alterări pasagere de trepte, avînd latitudinea să îmbogățească discursul. Se mai adaugă și alte procedee, bunăoară schimbările metrice neașteptate, aduse neperiodic, făcînd ca frazarea să capete un desen capricios. Metrica aici apare astfel: 3/4, 4/4, 5/4, 3/4, 2/4, 4/4, 3/4, 5/4, 4/4, 3/4 4/4. Această pendulare metrică se face doar pe parcursul a 33 de măsuri! În schimb, planul tonal e mai stabil. *La bemol major* tronează autoritar, invitînd din cînd în cînd să apară în prim-plan tonalitățile înrudite: *fa minor*, dominanta sa, *Do major*, dominanta dominantei majore — *Si bemol major*, *Sol bemol major*, adică treapta a VII-a naturală și, pentru contrast — *la minor*... Sub aspect strict armonic, A. Alessandrescu este încă un romantic, dar ca tematism și factură vocal-instrumentală, pare mai degrabă un preimpresionist.

Fluența, naturaleța și generozitatea sînt calități ale muzicii lui A. Alessandrescu, evidențiind un mare talent, dublat de aleasă măiestrie. Totul se deapănă cursiv, punînd în lumină atribute ce țin de o tehnică ce începe să reformuleze, cochetînd cu parametri ce pun sub semnul întrebării supremații de odinioară, articulînd un demers sonor cu valențe inedite, în mod sigur nobile și de bun gust. Poetica îmbrățișată de cîntecele lui A. Alessandrescu preconizează o dragoste pură, ideală, refuzînd ancorarea iubirii în plăcerile senzuale. Ea apare ca dorința de a obține un gest, o privire, fiind castă, învăluită într-o aureolă de timiditate și speranță. Narcisismul acestei iubiri pare predominant, iar fidelitatea și candoarea devin pivoții delicateței sentimentului ce visează printre lacrimi, regretele și suspinele apărînd coeficienții care imprimă virtute și puritate.

Idylle triste (Idilă tristă), pe versuri de Elena Văcărescu, scris în august 1914, dedicat Muzei Germani-Ciomac, se înscrie în această imagistică, surîsul tinerei fete fiind menit să aducă alinare și fericire... Muzical, aspectul cel mai relevant pare bogăția substanței care nu e neapărat melodică, deși aceasta e importantă, completîndu-i fluxul armonic ce antrenează factura pianistică mobilă, adeseori contrastantă, cu o acuzată direcționare spre fraze ample ce converg spre suspensiuni și arcade culminaționale. Imaginea nu e dată fie și sub aspect comprimat printr-o temă, deși se poate vorbi și de aceasta, dar nicidecum nu se legitimează reducerea întregului la însemnele sale, deoarece cîntecul e conceput după principiile simfonismului, ceea ce presupune dezvoltare, deci modificarea calității, a chipului inițial. Așa se întîmplă aici, unde se diferențiază trei entități muzicale, procedînd desigur la o drastică schematizare, deoarece contează mult și restul.

Structura inițială, cu rol de ictus și totodată fundal, ca și în poemele vocale anterioare, se definește printr-un laconism ce rezultă dintr-o melodicitate cu îndepărtate ecouri, să zicem, folclorice, într-o armonizare de I—IV—V—VI a tonalității *mi minor*, servind ca pivot al frazei muzicale emblematice, a cărei discreție lirică și poezie meditativă e cuceritoare, lăsînd să transpară formule impresioniste. Unele vor

deveni entități ale stilului său, ca, bunăoară, jocul de secunde mari, voce, marcată de acorduri arpegiate, uneori cromatizate. Ar fi a doua cu sens expozitiv sau concluziv.



Sugerarea unui vis aduce o structură mai pronunțat melodică în structură ce se identifică cu o frază de suflu generos, expansivă, modificîndu-se doar în secțiunea ei finală, în culminație, magistral realizată pe acordul de *la diez — do diez — mi diez — sol diez*. Acum se profilează, la pian, a treia structură, acordică, de puternică expresie, în forte, într-o derulare ce validează intensitatea trăirii romantice, evident, stadiul care conduce spre derivația ce accentuează paroxismul. Momentul e sublim și prin scriitura modernă a școlii franceze care etalează tot ceea ce se putuse acumula, putînd fi asemuit în muzica românească doar cu cîntecele pe versurile lui F. Gregh de G. Enescu.

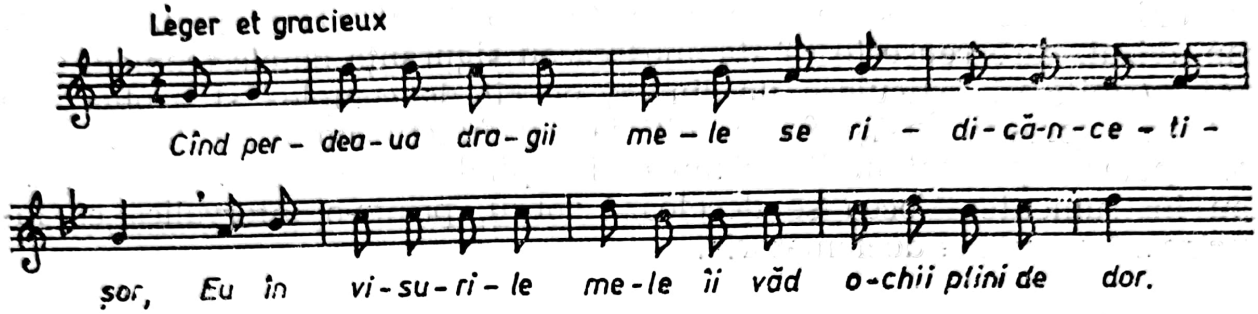
Forma e foarte riguroasă, încadrîndu-se în schema: *A B A B A*, favorizînd imprimarea pe retina memoriei a primului element tematic, foarte sugestiv și pătrunzător.

Aube, în românește *Zorile*, datînd din 1915, se legitimează prin versurile lui Edmond Rostand și cultivă cu sensibilitate, printr-o fină măiestrie, același sentiment al dragostei, care poartă amprenta elanurilor ce trăiesc într-o lume de fantezie și aspirație lirică.

O bijuterie ce promovează străduințe neoclasice este *La rideau de ma voisine (Cînd perdeaua dragii mele*[58], compusă pe versuri de Alfred

[58] Dedicată lui Alice Viardot-Pavelescu.

de Musset, la Tescani, în iunie 1916. După cum se arată în subtitlu, compozitorul o determină ca „arietă în stil vechi", ceea ce lămurește multe lucruri, în primul rînd incizia cantilenei, apoi limpezimea înveșmîntării, făcînd ca tipul de monodie acompaniată să i se potrivească de minune. Aici se poate remarca disponibilitatea lui A. Alessandrescu pentru melodicitate:



Pedale prelungite pe tonica și dominanta lui *sol minor*, tonalitatea de bază a arietei, configurația acordică în care optimea are rol dinamizator, rare alterări cromatice, inflexiuni cromatice ale treptelor II și V fac ca ambianța să surprindă sentimentul de tristețe, speranță și resemnare al celui care iubește și crede că, de dincolo de perdea, ochii persoanei dragi privesc cu dor. Totul nu a fost decît o himeră, nu iubita, ci adierea vîntului a făcut ca perdeaua să se miște . . .

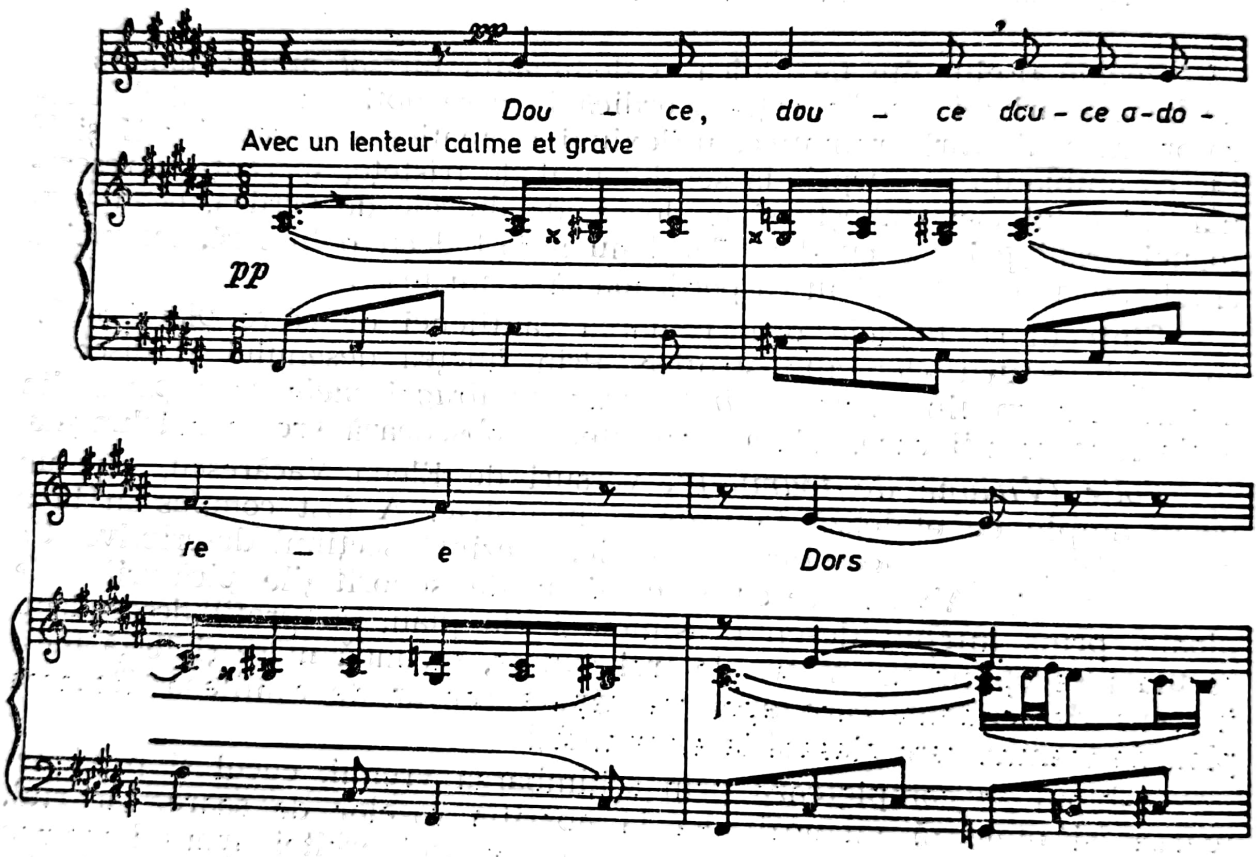
Cîntecul se încheie prin reluarea cantilenei de către pian, conferind arhitecturii elemente strofice. Prin finețea desenului și discreția acompaniamentului, arieta *Cînd perdeaua dragei mele* face parte din acele rare creații care, odată ascultate, te obsedează vreme îndelungată.

Folie (Viziune de toamnă)[59], versuri de Elena Văcărescu, este un poem amplu ce etalează fantezie și măiestrie. A fost compus în luna iulie 1916 și, spre deosebire de altele, prezintă secțiuni descriptive. Ca și Enescu, A. Alessandrescu e captivat de sonoritățile picăturilor de ploaie, prins într-un desen cvasimelodic la pian, cu profil descendent, căruia i se opune un motiv de trei sunete, secundă mare și terță mică în sens descendent, care apoi va căpăta contur de cantilenă. Redarea ploii de toamnă este plasată la extremități.

Tabloul se completează prin schimbarea vremii, cucul și privighetoarea își etalează virtuozitatea la apariția razelor de soare, iar rîul, iarba își dezvăluie mirifica lume . . . În centrul orbitei apare imaginea curții cu fîntîna, casa văruită în albastru, terasele albe . . . Sonoritățile debussyste au căutare, într-o derulare complexă ce face ca fluidul sonor să aibă o generoasă înfățișare, mai ales în partea instrumentală, culorile orchestrale fiind meticulos alese. Pe un asemenea fundal bogat, frazele vocale se mulează inventiv, trasînd linii sinuoase ce vizează culminații. O remarcă se cuvine, în plus, bogăției timbrale, suple și antrenante.

[59] Are dedicația Katio Paxino.

Henry de Régnier îi furnizează versurile pentru *Nuit d'automne (Noapte de toamnă)*, compus în 1916, o revărsare de lumină într-o imagine cuprinsă de nostalgie și aprehensiune. În mai 1917, dedică pianistei Florica Musicescu poemul vocal-instrumental *Berceuse (Cîntec de leagăn)*, pe cuvintele lui Tristan Klingsor, oferind o mirifică exultare a dragostei grave, presărată cu lacrimi și speranțe. Și aici, dimensiunile favorizează o amplă introspecție, avantajată de cantilene largi și legănate, predispunînd la reverie și sete de viață. Compozitorul este de mult un artizan avizat, care reușește să stăpînească cu siguranță datele tehnicii, ceea ce-i permite să articuleze un limbaj pe cît de complex și evoluat, pe atît de expresiv. Însăși fraza inițială, cu funcție de pivot tematic, se extrapolează pe mai multe planuri începînd cu ceea ce apare la pian sau instrumente. Vocea se decelează sobru, printr-o intervalică ce favorizează cantilena declamatorie.



Melodicitatea se conturează mai desfășurat în secvențele ulterioare, cînd se deplînge moartea unui trandafir, prilej de a pune în evidență rosturile unei „melopei îndepărtate" ce se prelinge domol, în contextul limbajului armonic subtil, care nu refuză sugestive relații modale, în sensul gîndirii impresioniste, presărat cu ruladele instrumentale ce apar și dispar, îmbogățind factura instrumentală.

Se pare că lista melodiilor lui A. Alessandrescu pentru voce și pian nu se oprește aici, V. Tomescu, în monografia citată (p. 156), invocă cronica lui S. Golestan din *L' Indépendance Roumaine* (6 aprilie 1920),

care nominalizează încă trei: *Jeune fille, Son rêve erra loin* și *La Blanche, Blanche*.

Despre *Jeune fille, ton rêve*, pe versuri de Elena Văcărescu, cîntat de Elena Drăgulinescu, la pian, G. Enescu într-un recital din martie 1915, cronicarul muzical al revistei *Flacăra*, M. Mărgăritescu, scria: „muzică de un lirism, de o frăgezime de inspirație; de o formă încîntătoare"[60].

Desigur, A. Alessandrescu, artist complex, cu superioară gîndire muzicală, înzestrează patrimoniul cultural cu melodii vocal-instrumentale de o rară noblețe. Nu-i vom reproșa că a compus puțin, deși cele 11 melodii-poeme îndreptățesc adjectivul „puțin", și nici că nu a căutat zonele cu reverberații folclorice. Cu toate acestea, se poate afirma cu certitudine că a compus partiturile care să-i perpetueze numele peste ani...

CONSTANTIN BRĂILOIU

Înainte de a se fi manifestat pe frontul criticii muzicale și apoi al etnomuzicologiei, Constantin Brăiloiu s-a afirmat în calitate de compozitor, preocupat de genurile camerale. Altfel spus, în planul creației a debutat în 1907, ca autor al piesei *Odysseus în Ithaka*, neobișnuită ca ansamblu: flaut, fagot, două viori, violoncel și contrabas, ca și cu *Agnès*, cîntec pentru voce și pian. Astfel, compozitorul inaugurează seria creațiilor pentru voce și pian sau instrumente, care pot fi considerate genul în care fantezia sa a excelat, dovadă fiind și numărul titlurilor ce se estimează la 60. Este adevărat, valoarea lor e oscilantă, forța creatoare a autorului dă semne de oboseală, după 1920, numai prelucrările unor melodii populare românești par a-l mai captiva. Fenomenul pare să fie identic ca și în cazul lui A. Alessandrescu și, parțial, I. N. Otescu. Dar să nu divagăm; C. Brăiloiu înscrie, prin creația sa de cîntece, o etapă fecundă în al doilea deceniu al secolului al XX-lea, cînd traversează mai multe orientări, ceea ce nu înseamnă altceva decît a da prinos vîrstei, tinereții, caracteristică prin volute stilistice, prin treceri relativ rapide de la o manieră la alta.

Într-adevăr, în cîntecele compuse pînă în anul 1920 se remarcă etapele adjudecării măiestriei, concretizată în tipare de proveniență franceză, apoi prin atribute specifice muzicii germane și, în sfîrșit, prin tentații ce poartă aromele folclorului natal. Am redus la minimum posibil sferele stilistice din cîntecele sale, dar, cu toate acestea, realitățile sînt

[60] Mărgăritescu, M., *Cronica muzicală Sala Ateneului. Concertul dnei. Drăgulinescu, cu concursul lui G. Enescu*. În: *Flacăra*, IV, 23, 21 martie 1915, p. 215.

întotdeauna ceva mai complexe. O demonstrează existența celor *Trei poeme arabe*, în care se caută lărgirea evantaiului.

Într-o retrospectivă sintetizatoare, cîntecele lui C. Brăiloiu se pot grupa în două mari clase: de tinerețe, avînd numeroase trimiteri la modele celebre universale, și de maturitate, ferm eșalonate pe structura folclorului, mai ales că predomină metoda citării unor celebre melodii populare.

Deși etalează mobilitate în privința desenului stilistic, firească imperiozității asigurării individualității fiecărei piese, totuși cîntecele lui C. Brăiloiu se remarcă printr-o claritate ce poate fi sinonimă simplității. Nimic complicat, nimic încărcat, nimic supradimensionat. Cîntecele sale conțin o anumită inocență ce poate fi consecința unei neaprofundate tehnici componistice sau felului nealambicat al exprimării lui C. Brăiloiu.

În 1911, atunci cînd își încheie studiile la Lausanne — Elveția (Institutul Thélin), C. Brăiloiu manifestă interes pentru cîntec și dă la iveală *An die Madonna (Către Madona)*, pentru voce, pian, vioară și violoncel, autorul versurilor nefiind cunoscut, dat drept op. 1, nr. 1, *Yves, vous n'estes qu'un vilain, Das Seil (Frînghia)*, versuri Erwald-Cristian v. Kleist; *Nun merck'ich ... (Acum observ)*, cuvinte de Herr Howart; *An eine freudenreiche Stadt (Către un oraș bogat în bucurii)*, versuri ale unui anonim din secolul al XII-lea[61], și cele *2 Lieduri pe versuri* de Eduard Mörike, *Der Gärtner (Grădinarul)* și *Denk's, o Seele (Reflectează, suflete)*. Acesta din urmă, datînd din 1907, are o unitate tematică riguroasă și contraste de mișcare ce se schimbă după fiecare frază de patru măsuri, etalînd inventivitate, deși libertatea de manifestare e limitată de puținătatea mijloacelor cu care se operează. Sînt cîntece juvenile, cu o tentă melodică pregnantă, de suflu romantic, dispuse într-o factură ce avantajează calități adecvate unui bun muzician care cultivă spiritul marilor romantici. Compozitorul pare încătușat în tiparele academizante și nu îndrăznește să le părăsească, dar nici nu schițează un gest în această direcție. Aceste considerații pot fi însă corectate de unele cîntece. Astfel, *An die Madonna*, în metrul mobil de 5/8, 3/4, 6/8, *Sol major*, în măsura a treia, la vioară apare tonica cromatizată, fluctuațiile treptelor se țin lanț. Cantabilitatea e o valență urmărită cu asiduitate în această etapă, mai tîrziu tratarea vocală se îmbogățește, odată cu preocuparea pentru redarea nuanțată a sensului intonației.

Și totuși, anul următor, 1912, an nu prea generos pentru creația de cîntece a lui C. Brăiloiu, apare un semn, e drept singuratic, tousi un semn, că se caută noi orizonturi: *Trois poèmes arabes pour chant, piano, violon et violoncelle*, versuri François V. Toussaint, extrase din *Jardin des Caresses (Grădinile mîngîierilor)*, o creație care s-ar putea încadra în ceea ce se consideră a fi mirajul muzicii impresioniste (acorduri paralele cu vagi contururi exotice). Probabil aici se poate vorbi de cea mai modernă, mai avansată tehnică de compoziție etalată de C. Brăiloiu, care

[61] Conform: E. Comișel; Popescu, M. *Repertoriul general al creației muzicale românești*, vol. II, op. cit., p. 39—42.

creează nuanțate și pitorești dispoziții din cîteva trăsături, relații armonico-timbrale. Surprinde gîndirea armonică, desfășurările cromatice bogate, în ideea obținerii unor sonorități apropiate muzicii arabe.

Primul poem, *L'heure tranquille (Ora liniștită)*, redă imaginea înserării, cînd oamenii se retrag spre adăpostul nopții. Întins pe pernele moi, eroul își așteaptă iubita, punînd ca semnal o vază la fereastra arătînd ca o coloană albastră . . . Pe fundalul instrumental, care va înainta în planuri liniare, se brodează țesătura cantilenei vocale, într-o manieră recitativică, arcuind siluete motivice ale căror profiluri se îneacă în conglomeratul încărcat cu efecte contemplative.

O interesantă imagine aflăm și în *Le sommeil des colombes (Somnul porumbeilor)*, prilej de a cînta iarăși dragostea, reveria nopții, în care porumbeii cîntă. Și aici, instrumentele și vocea descriu sensuri aparent independente, or rostul lor este de a desfășura o pînză sonoră încărcată cu broderii, aici modele. Interesant se prefigurează tematismul axat pe o tetrafonie, amintind jocurile de copii, gingașe și reținute în zburdălnicia lor. Iată cum se înfățișează scriitura acestui poem (v. p. 442).

Muzica avansează înnoindu-se, motivele constante se metamorfozează prin procedee variaționale.

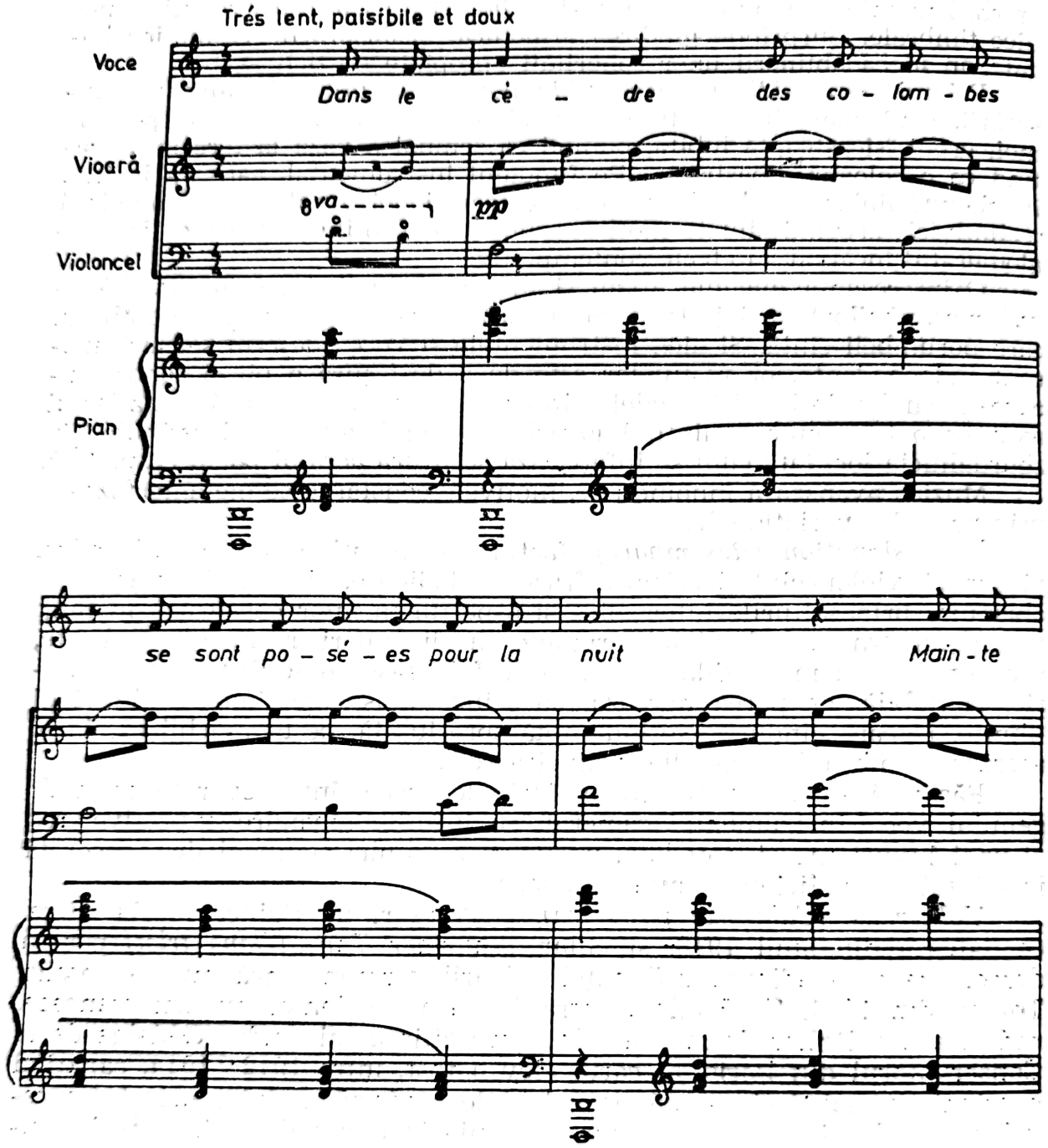
În *Résignation (Resemnare)*, factura se menține în aceleași cadre, vioara și violoncelul decelează fraze melodioase, desenînd arcade neobișnuite prin salturile intervalice și asperitatea unor contururi, în timp ce pianul trasează fundalul armonic în dispuneri ritmice complicate, ceea ce face ca în partida vocală să se folosească o scriitură declamatorie, cantabilă, ce parcă narează, surprinzînd aspecte duioase ale vieții tihnite, în care gîndurile se îndreaptă spre iubită, pe genunchii căreia se așezase o umbră de magnolie strălucitoare . . .

Păcat că aceste poeme nu se cîntă, deoarece sînt adevărate perle ale genului vocal-instrumental cameral, cu infinite meandre expresive, rod al unei luxuriante și, totodată, neepatante tehnici componistice, ancorată în miezul unor eficiente căutări moderne.

Volksreise (Călătorie populară), pe versuri de Rainer Maria Rilke, ce datează din anul 1913, și chiar *Trauriger Tanz (Dans trist)* par să demonstreze că adierea influenței culturii germane încă nu s-a potolit. Totuși, din 1914, C. Brăiloiu intră în raza incidenței muzicii franceze, rod al acumulărilor de la clasa de compoziție a lui André Gédalge de la Conservatorul din Paris, al cărui elev a fost, între 1912—1914, căpătînd o orientare mai decis axată pe valențele modernismului muzical. Se refiripă astfel, într-un plan superior, linia începută timid în anii de studiu de la Conservatorul bucureștean, clasa lui Al. Castaldi.

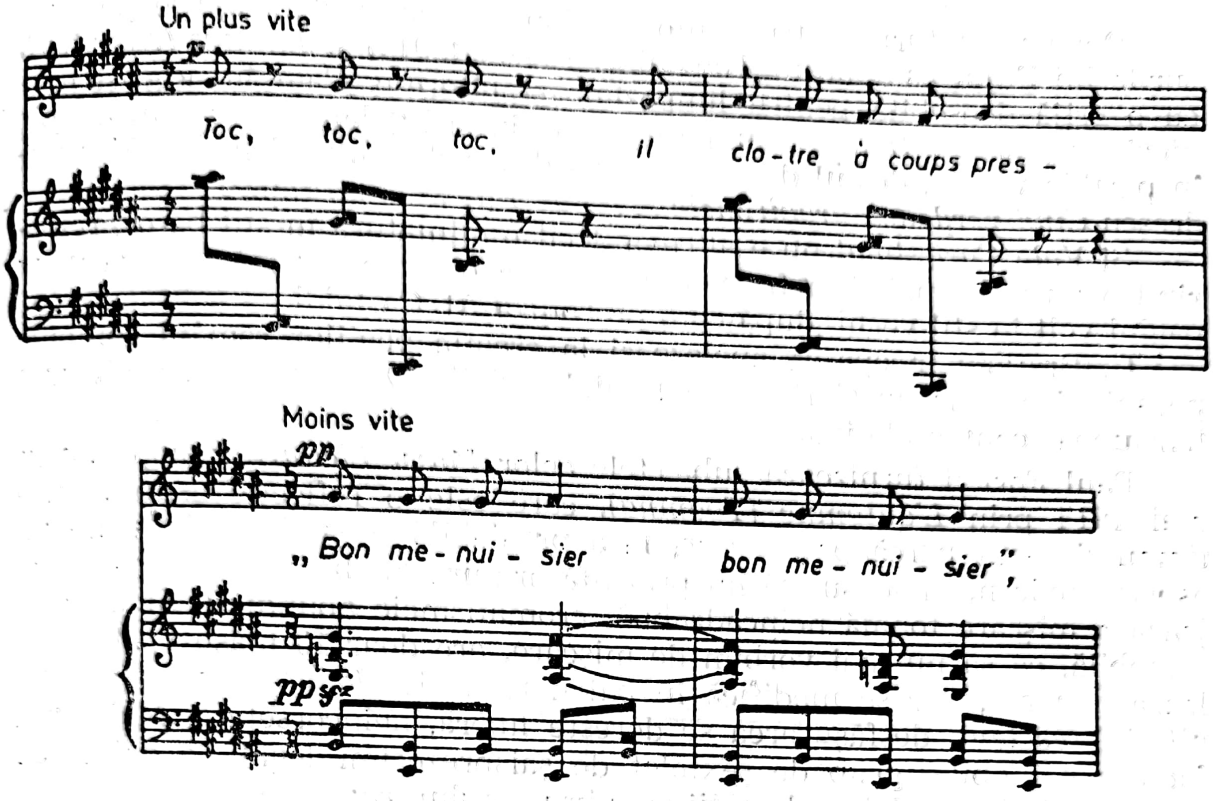
Cinq romances pour voix et piano (1914) reunește versuri de poeți francezi, a căror axă de legătură poate fi doar reveria sentimentală, declanșată în contextul unui atribut al naturii, al lumii exterioare. Fără să conțină elemente de limbaj deosebite, aceste cîntece se remarcă prin ținută profesională și sobrietate.

Rondeau (Rondo), cuvinte de Charles D'Orléans, e axat pe corelația dintre frumusețea florilor și anotimpul iubirii . . . O melodică recitativică, recto-tono, în *Fa major*, proiectează o expresie iradiantă, în care se im-



pune o formulă tematică avînd mersul intervalic curbat, etalînd virtuțile cvartei și secundei.

Versurile lui Jean Moréas au servit compozitorului să traseze jaloanele cîntecului strofic: *Nocturne (Nocturnă)*, de o construcție complexă, cu structuri contrastante. Prima e dominată de un ritm marcant, glumeț, jucăuș, un acompaniament armonic modal de secunde, și a doua, o structură cantabilă, în metrul șchiop (5/4), în *Mi major mixolidic*, cu funcție de pedală:



Arhitectonica conține elemente de simetrie, dar într-o asimetrică dispunere numerică a măsurilor:

a b a c a d a b a. C. Brăiloiu caută simplitatea, găsind-o în nu-
5 8 3 9 5 8 5 8 2

clee melodice primare, bunăoară: *sol diez — la diez — sol diez — fa diez*, pe care le repetă, pe un acompaniament cu tentă cvasilăutărească.

Ploaia care cade monotonă stîrnește ascunse chemări ale dragostei în *Chanson pour avril (Cîntec de aprilie)*, versuri Contesa de Noailles. Este un cîntec liric, de o construcție ternară, opunînd tonalitățile *Mi major — do diez minor — Mi major*. O frumoasă romanță, se poate întreba de ce „romanță"? este *Les oiseaux (Păsările)*, versuri François V. Toussaint, care surprinde beatitudinea sentimentelor declanșate de reveria naturii și de „vocile cîntăreților din pomii grădinii"... Pe un fundal arpegiat, cu inciziuni melodice, descinse din sfere impresioniste, schimbător și transparent, se suprapune linia vocii soliste, în mers cantabil, în trei fraze ample, a doua avînd un frumos traseu culminant. Expresia e bogată, ca și fantezia autorului, care pare a se întrece în inventivitate, miresme și culori.

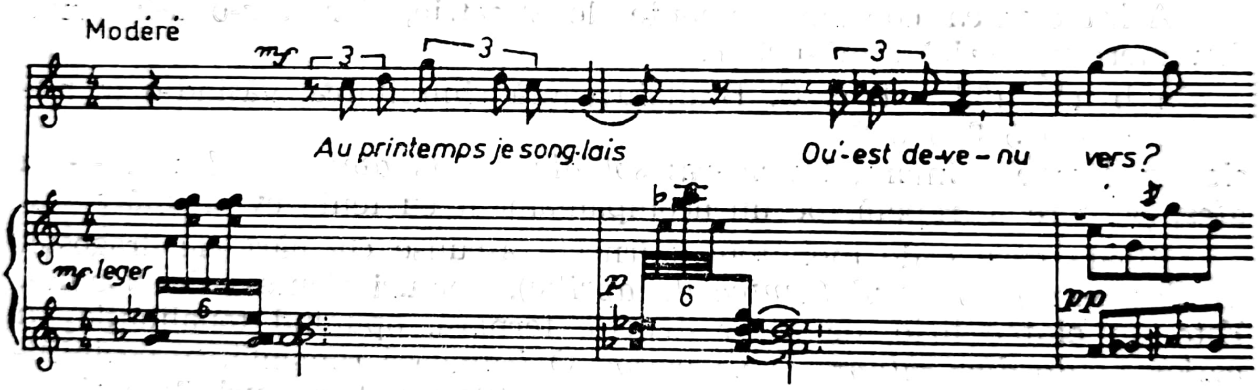
Admirația pentru Debussy, ca și pentru sonurile simboliste par a se decela și din *En sourdine (Cu surdină)*, versuri de Paul Verlaine, în care îndrăgostiții se lasă furați de pasiunile care-i animă, de nădejdi și vise, încurajate parcă de trilul privighetorii... Se recurge la o formulă ostinato, în partida pianului, la un desen armonico-ritmic ce va servi drept pivot pentru frazele melopeice ale vocii ce nu excelează în planul cantabilității, preferînd meandre declamatorice.

Două miniaturi pentru canto și pian au mai fost compuse pe versurile lui François Vincent Toussaint: *Verset* (1914) și *La nuit (Noaptea)*, cu o grijă deosebită pentru limpezime și pitoresc. Cam în aceeași manieră apar și *Arietta* — o sumară pagină în stil galant, ce are un incipit în partida vocală, destul de apropiat ca desen de cîntecul lui A. Alessandrescu *Cînd perdeaua dragii mele* . . .

Și *Vale Carissima!* nu e altceva decît o miniatură în stil baroc, reiterînd o formulă melodică frecventă, ceea ce pare să susțină ipoteza unor pagini voit în stil vechi, după cum preconiza Al. Castaldi.

C. Brăiloiu începe să apeleze și la creația poeților români contemporani. Compune un *Cîntec* pe cuvintele lui Șt. O. Iosif, remarcabil prin tensiunea contemplativă.

Paul Fort îi furnizează subiectele celor *Patru Lieduri*, inaugurate în mai 1914 prin *L'automne (Toamna)*, care este o reflecție asupra anotimpului venit parcă prea brusc, fără prealabilă pregătire. Piesa are un aspect modern, în sensul că nu prezintă armură la cheie, ceea ce avantajează o mișcare tonală neîncadrabilă, cromatismele abundînd. Și metrica e mobilă, ca să nu mai vorbim de mișcare, are doar 13 măsuri, atît etalează cîntecul, dar se modifică în patru rînduri: *Modéré, Lent, Presque vif* și *Très lent*, desfășurarea se dorește liberă, neîncorsetată, Mai mult, factura e mobilă, grup de sextolet de șaisprezecimi legat de doime cu punct, făcînd loc unei exclamații de mirare și durere:



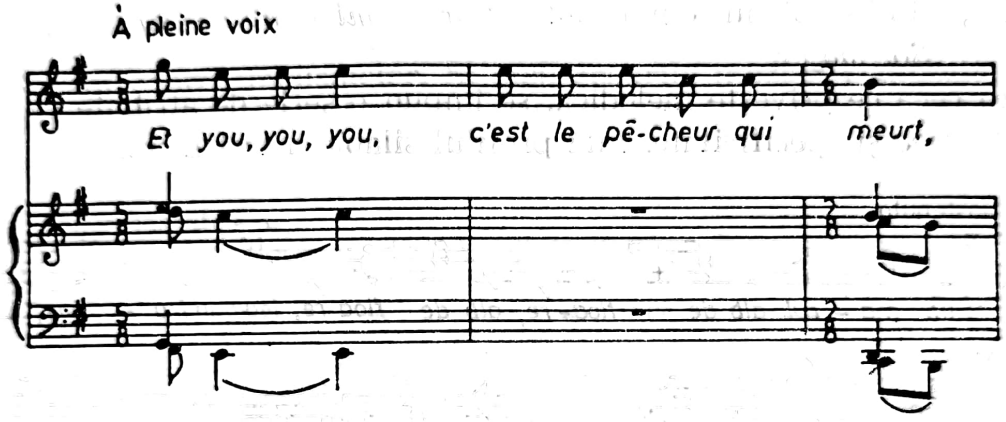
Cîntecul înaintează într-un tempo precipitat, constatînd că „. . . vîntul toamnei suflă frunzele îngălbenite", pe un acord de nonă pe *fa*, articulat astfel încît creează senzația că e obținut din suprapunerea acordului de tonică și subdominantă al tonalității *Do major*.

L'automne (Toamna) este un dialog între broderiile pianului care pulsează și apoi se opresc pe un acord de septimă de dominantă, pentru a lăsa vocea solistă să cînte. Totul pare o întrecere, frazele curg într-o manieră spontană, luxuriantă, după care factura intră pe un făgaș tradițional, avînd necontenite schimbări. De reținut fraza concluzivă în care linia vocală antrenează salturi succesive de cvinte perfecte . . .

În *L'adieu à la mer (Adio mării)* — (1916), compozitorul realizează o ipostază lirică, surprinzînd o stare, o situație, o trăire: stînd pe malul mării, iubitul sau iubita se cutremură la gîndul că vîntul care începe să bată ar putea pune în primejdie viața persoanei îndrăgite . . . Paradoxal,

cîntecul nu e un cîntec, ci o scenă foarte laconică în care irizările poetice sînt transpuse muzical în fraze cu desen schimbător, pe acorduri statice sau dinamice, în rulade de secunde mari . . . Scriitura e modernă, fără complicații; ceea ce înseamnă că nu ridică dificultăți. Senzația creată pare a fi aceea a redării unei imagini momentane care nu implică o formă riguroasă, deși elementele ei se pot observa.

La vie (Viața) datează din 1918, și din 1919, *Et you, you, you,* care se structurează pe o formulă melodică cu semnificația mirării, exclamării, firescului, plimbată pe diferite trepte, avînd funcție de liant tematic. Interesantă e structura sa intervalică, atît de simplă, încît pare de proveniență folclorică, etalînd o frumoasă asimetrie a metricii 5/8, 2/8, 4/8, 6/8, într-o desfășurare de asemenea asimetrică a frazelor și a secțiunilor. Ideea inițială, cu rol autoritar este aceasta:



Cîntecul are aspect de crochiu, fiind pe cît de laconic pe atît de pregnant. Traseul tonal e la fel de clar: *mi — si — fa diez — mi minor,* ca să se încheie pe *Do major.* Liedurile acestea au un caracter de viziune fugitivă, de impresie spontană care se fixează pe liniile portativului.

Printemps (Primăvară) datează din 1915, an în care pare să se producă un început de cotitură în orientarea cîntecelor spre teme sau motive românești. Așa sînt *Cîntece,* versuri de Octavian Goga, cu o puternică tentă folclorică. Cîntec jucăuș, cu conținut lirico-satiric,: *„Lună, lună, stea vicleană,* / Neam de fire de vădană“ / . . . Discursul e, de obicei, laconic, factorul ritmic și modal jucînd un rol însemnat în configurația stilistică și, desigur, a expresiei. Trepte mobile, funcții alternative, note melodice alterate vin să confere cîntecului umor și vigoare.

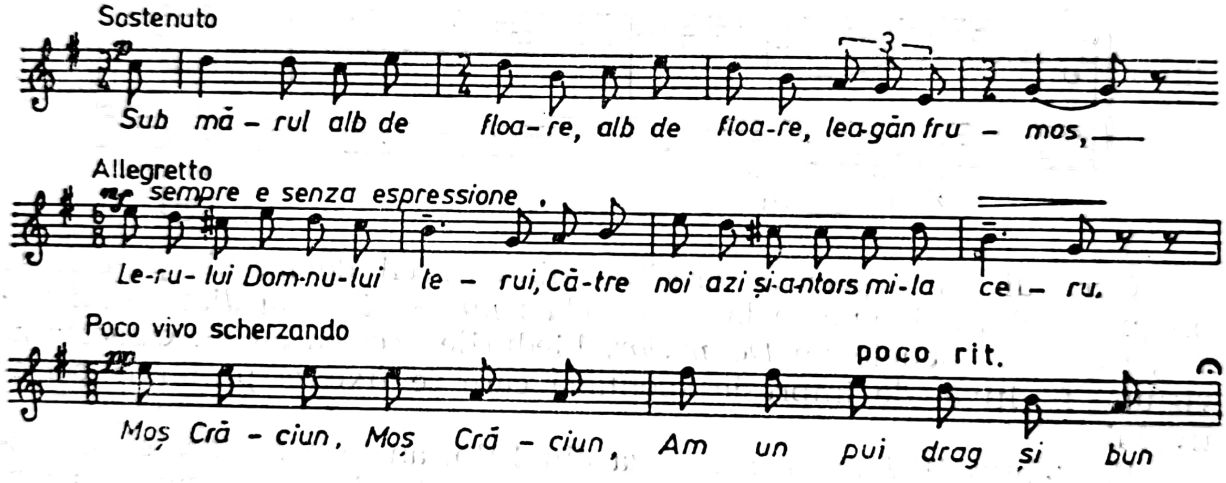
În aceeași categorie intră și *5 Cîntece de leagăn* (1915), versuri populare, pentru voce înaltă și cvintet de coarde, anume: *Cîntecul Fecioarei, Cîntecul cerșetoarei, Colind, Cîntecul slujnicei* și *Mîndrul crai.* Dacă cele *3 poeme arabe* indicau orientarea impresionistă a tînărului compozitor, aceste *Cîntece de leagăn* servesc drept indiciu al atracției pe care o are asupra compozitorului de 19 ani muzica impresionistă și stilul lui Stravinski, exercitat asupra sa, conducîndu-l spre tiparele primare ale cîntecului popular românesc, *Cîntecul Fecioarei* și *Colindul,* mai ales.

Cîntecele . . . sînt, de fapt, miniaturi vocal-instrumentale, piese pe șase voci absolut independente, deci clar detașate, individualizate, ceea ce conduce spre o sonoritate încărcată, pigmentată cu efecte contrapunctice, armonice și timbrale. Atrage atenția melodia înscrisă pe un număr restrîns de trepte, structura ritmică recto-tonă, cu excepția celui de-al treilea cîntec, melismatic, asimetria frazelor, schimbările metrice și puternicul colorit modal.

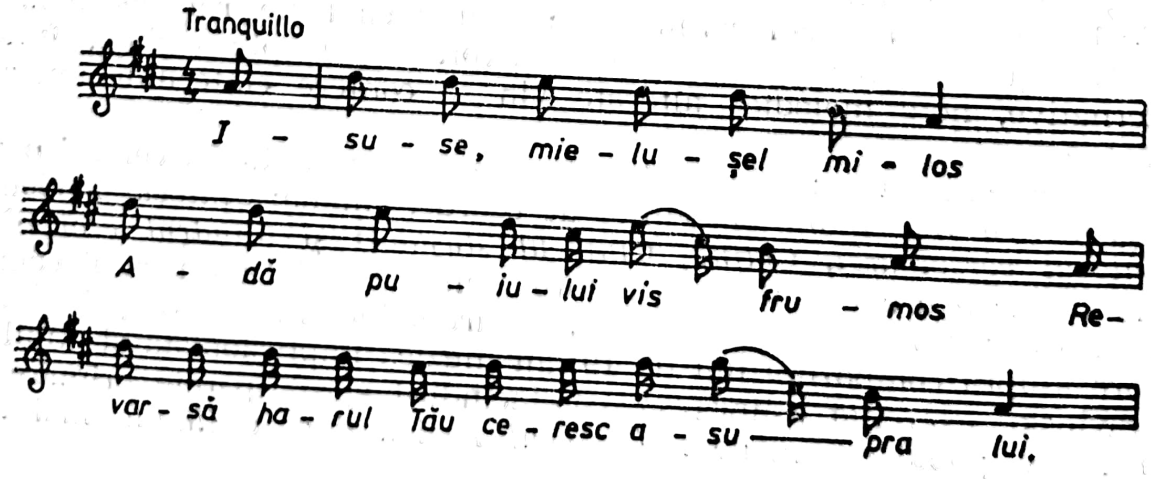
C. Brăiloiu cultivă un strat folcloric arhaic, ceva între colind, cîntec de leagăn și joc de copii, oferind o muzică admirabilă, cu reflexe de ritual. Și forma e degajată, uneori bipartită, strofică, monopartită-variațională, tripartită, nonrepetitivă — *A B C, liberă* . . .

Că cele cinci piese se constituie într-un ciclu, o susține tematica poetică, stilul și planul tonal: *Sol major — mi minor — Sol major — Re major — Sol major.*

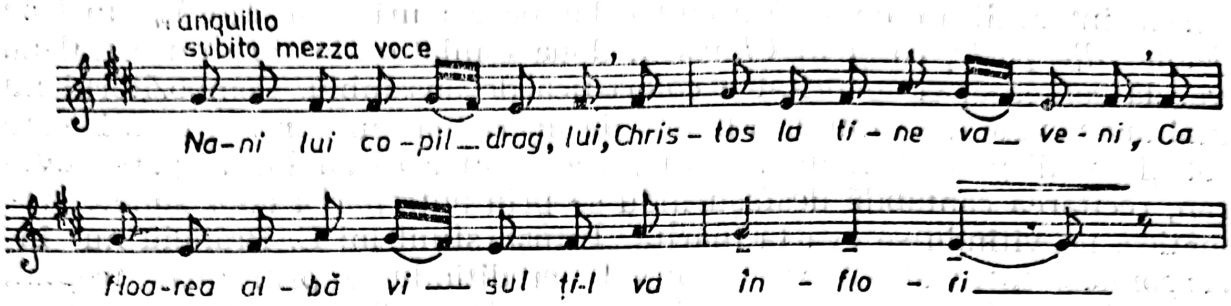
În ceea ce privește melodica, se impun o serie de atribute ce îi conferă farmec și specificitate. Iată profilul silabic a trei incipituri:



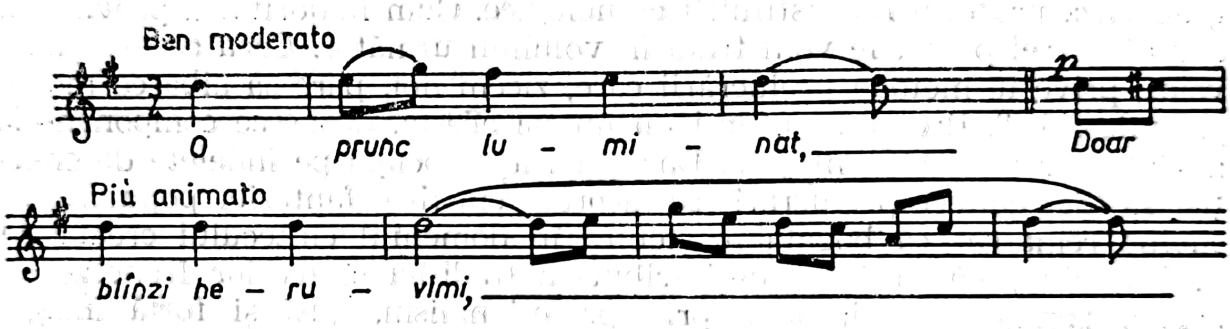
În *Cîntecul slujnicei*, procedeul variației nucleului generic e determinant.



De observat că debutul versului e plasat pe auftakt. Tot așa va fi dispus și în fraza a doua melodică, dar nu de la bun început, ceea ce creează un interesant efect, întîlnit la Stravinski:



Cel mai întins și mai generos, sub aspect valoric, este *Colind: Cîntecul pruncului Isus*, datorită cantabilității motivului inițial, a varierii sale prin antrenarea melismelor. Și aici, ecourile muzicii compozitorului rus sînt evidente. Iată motivul și cea mai importantă ipostază variațională a sa:



Incontestabil, aceste cîntece sînt extrem de interesante, căci vehiculează sentimentul de venerație, al dragostei părintești, avînd mare valoare artistică, indicînd o axă inedită în conexarea muzicii românești la curentele muzicii universale.

Din nou Charles D'Orléans este autorul versurilor altor două cîntece: *Chanson (Cîntec)* și *Rondeau LXIV* (1916), pentru voce înaltă și cvartet de coarde, avînd un text cu valențe satirice. C. Brăiloiu nu pare atent la formă, nici la plasarea culminației, ceea ce face ca discursul să nu se organizeze după un tipic previzibil. Din acest motiv, contrariază linia vocală, care conține, de regulă, și în cazul acestui cîntec, formule comune, știute parcă de cînd e lumea, facilitînd receptarea. Tocmai această bivalență, cochetarea cu clișee melodice, să zicem, banale, și apelarea la structuri neconformiste fac ca poziția sa să intrige pe ascultător. În fapt, această situație sugerează fie că C. Brăiloiu nu era maestrul care-și permite să jaloneze cu atribute cunoscute, netemîndu-se că-i va fi subminată personalitatea, fie că aparatul tehnic pe care-l poseda era rudimentar și nu-i oferea șansa zborului la o altitudine mai înaltă.

Tot în 1916 compune *Deux petits poèmes* de Jean Moréas, pentru voce și pian: *Une jeune fille parle (O tînără fată vorbește)* și *Chanson,*

(Cîntec), Trompeten (Trompetă), versuri de Georg Trakl, *Ton pays natal (Țara ta natală),* versuri de Henry Spiess și *Figaro,* versuri de Francis Carco, ce pare neterminat, evidențiind, în ceea ce se păstrează în manuscris, o deosebită vervă umoristică, spiritualitate și rafinament. De observat intervalica cromatică a cîntecelor pe versuri de J. Moréas. În *Une jeune fille parle,* ca și în *Chanson,* două miniaturi în care nu cantilena vocală contează, ci sonoritatea coloristică de ansamblu. Compozitorul nu mai are nevoie de armură, într-atît de liberă este încadrarea tonală, care totuși nu dispare, traseul armonic; vocea, în care cuvîntul apare suveran, recitarea cantabilă desfășurîndu-se prin antrenarea unor sunete cromatice, neevitîndu-se cvarta mărită. Totuși, stilul lui C. Brăiloiu nu încorporează intervale mari, discursul acreditîndu-se prin mers treptat, arareori cu salturi, ce însă nu depășesc cvinta. Pianul e un comentator subtil, replicile sale sînt întotdeauna prompte și spirituale, controlîndu-se eficient imaginea.

După anii primului război mondial, C. Brăiloiu abandonează calea urmată, dedicîndu-se prelucrării melodiilor populare culese de Kiriac, Bartók, Cucu, Fira și el însuși. Din păcate, nu le datează, ceea ce îngreunează procesul reconstituirii cronologice. Cum majoritatea provin din deceniile trei-patru, le vom trata în volumul următor. Ceea ce este anevoios, privește metoda prelucrării care, zicem noi, pare să aibă ca model paginile lui T. Brediceanu, deși nu numai acesta, deoarece componentele modale vor fi mai avantajate. Dar, pînă a ne ocupa pe îndelete de creația sa de cîntece-prelucrări ce acordă cinstire fanteziei populare, se cuvine remarcat că bogata moștenire în domeniul cîntecului creată de C. Brăiloiu pînă în 1920, deși tributară tradiției cîntecelor franceze și, parțial germane, se impune prin profesionalism, gust și forță imagistică.

Vital pentru o operă artistică este înscrierea în viața de concert, și cîntecele lui C. Brăiloiu au răsunat în diferite centre europene și, pentru a fi concreți, vom prezenta cîteva.[62] Astfel, *An die Madonna* s-a cîntat la Lausanne, la 3 aprilie 1912, solistă fiind soprana J. L. Rouilly; *Două cîntece arabe,* în același oraș elvețian, la 5 iulie 1912, întregul ciclu de *3 Poeme arabe* a răsunat la 22 februarie 1913. În al doilea concert al „Societății independente" din 22 mai 1913, au cîntat J. L. Rouilly, A Cassella, S. Barozzi. La concertul din 22 februarie 1913 s-a interpretat și *Chanson pour avril.* La Lausanne, într-o *Soirée latine* (15 decembrie 1917), au fost incluse în program și 2 *Cîntece* pe versuri de O. Goga. *Două mici poeme* de J. Moréas, *Cîntec* și *Rondeau* pe versuri de Ch. D'Orléans au fost susținute de Rette Viret, în concertul dat la Lausanne, la 12 octombrie 1919 . . .

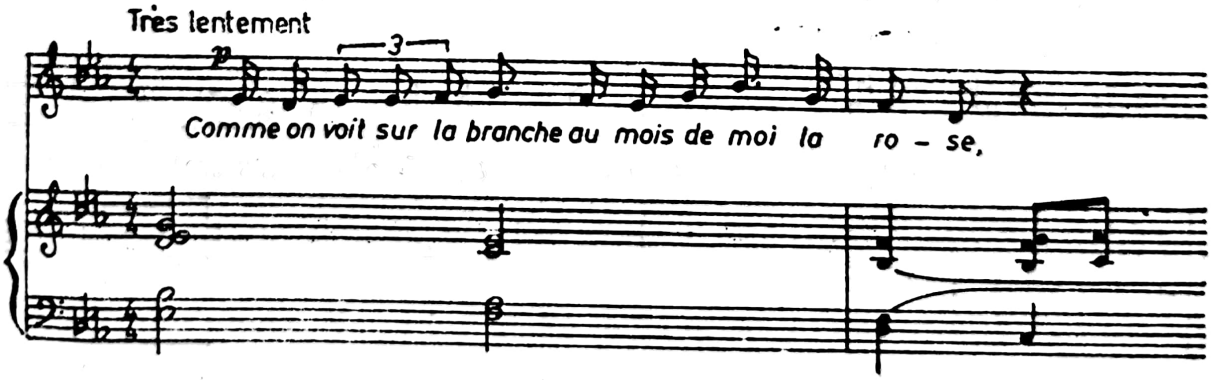
[62] Manuscrisele cîntecelor lui Constantin Brăiloiu, ca și datele privind integrarea în viața muzicală a creației sale, le-am colectat dintr-un maldăr de afișe, aflate în posesia prof. Emilia Comișel, căreia îi purtăm recunoștință pentru că ni le-a oferit spre cercetare.

DIMITRIE CUCLIN

Cîntecul pentru voce și pian apare mai bine reprezentat în creația tînărului D. Cuclin, comparativ cu genurile corale. Încă din 1901, compune *Melodie pentru voce și pian*, urmată apoi de o alta, care, în afara suflului melodic, nu prezintă ceva deosebit.

La Paris, la începutul perioadei desăvîrșirii studiilor, la clasa lui Charles Marie Widor de la *Conservatoire national de musique*, deci în 1907, compune o *Villanella*, versuri Jean Passerat, care inaugurează o serie de cîntece pe texte de limbă franceză, compuse la mari distanțe în timp. Astfel este *Sonet* (1912), în *Mi bemol major*, pe versurile lui Pierre de Ronsard, căpătînd o transpunere recitativică, într-o manieră ce favorizează ecouri arhaice. În același plan e și *Epigrame*, versuri de Nicolas Boileau — *Des préaux* (1914), o interesantă miniatură de numai 12 măsuri, în *La bemol major*, care proiectează cu aplomb și finețe sensurile ironice. Aceste trei cîntece au fost apoi reunite sub titulatura *Trois Pièces pour chant et piano*.

Printre manuscrisele compozitorului[63] se mai află și *Sonet pour Marie*, pe versuri de Pierre de Ronsard, evidențiind stilul declamatoric, grefat pe lungi acorduri, *Sonet*[64] (1914), versuri Jean de Belley și *D'une Fontaine*, versuri Philippe Desportès, ambele foarte ample, adevărate poeme pentru voce și pian, probînd maniera în care a reușit să-și însușească stilul francez. D. Cuclin plasează textul poetic în prim-plan, diagrama recitativică urmărește o cît mai naturală transpunere în sonuri, pianului încredințîndu-i-se o funcție de fond, intervențiile sale sînt estompate și dispersate ca în *Sonetul* pomenit mai sus:



În perioada războiului, D. Cuclin compune mai susținut, favorizînd două direcții: cîntece de alură simbolistă și cele în stil popular, rod al unei orientări ce favoriza adaptarea modelelor vocale, mai ales că inten-

[63] Puse la dispoziție de Vladimir Mașala.

[64] Din 1913 datează *Trei sonete vechi și o epigramă*, al căror manuscris nu l-am găsit, ceea ce ne împiedică să determinăm configurația sa.

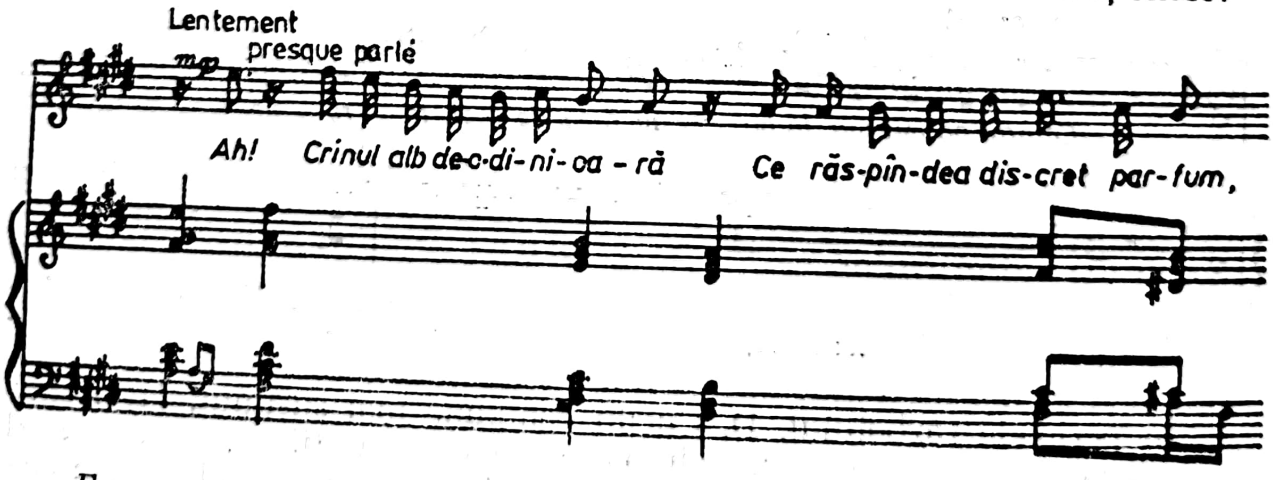
ția preconizată era aceea de a răsfrînge imensa durere pricinuită de vitregiile vremii.

După cît se pare, D. Cuclin, se alătură frontului compozitorilor care valorifică poezia simbolistă și are meritul de a sesiza și valorifica creația românească a acestui moment. A. Alessandrescu, I. N. Otescu și alții au apelat la poemele autorilor francezi, dar D. Cuclin, care a avut și el, cum s-a văzut, o incidență cu lirica franceză nesimbolistă, într-o fază mai avansată, aderă la acest curent într-o manieră proprie, recurgînd la poeziile simboliste ale lui I. Minulescu și Al. C. Stamatiad. Așadar, D. Cuclin sesizează, adevărat, cu oarecare întîrziere, simbolismul românesc, cîteva exemplare transpunîndu-le pe note, într-o manieră ce favorizează îndepărtate rezonanțe impresioniste.

Compune *Partenza,* pe versuri de Ion Minulescu, în 1917, și *Poezii* de A. T. Stamatiad, avînd ca subtitlu *Suita I.* Compozitorul recurge la o titulatură neadecvată genului, care va substitui ideea de ciclu, suita fiind prin excelență caracteristică muzicii instrumentale. Licențele autorilor trebuiesc însă luate ca atare. Într-o „Notă", D. Cuclin cere respectarea unității acestei „suite", în sensul de a se interpreta după cum a fost concepută: „Prin spiritul, stilul, atmosfera narativă, descriptivă, psihologică, prin așezămîntul lor tonal, primele cinci bucăți alcătuiesc *O Suită* unitară, din care cu greu s-ar putea detașa ceva fără să i se diminueze sensul. Ca o încheiere marginală, li se poate adăuga ultima bucată, care, bineînțeles, poate fi executată și separat".

Cele cinci cîntece sînt *Crinul,* datat Iași, 17 octombrie 1917, *Farmecul, Un singur suflet, Singurătate* și *Pastel.* Al șaselea, de încheiere, este *Întrebare.*

Cîntecele au configurația unor miniaturi grefate pe imagistica cerută de sensul poetic, nuanțat, articulat în planul relevării cît mai plastice a muzicalității cuvintelor, a versurilor. *Crinul,* în *La major,* monotematic, desfășoară o declamație cu neprevăzute volute intonaționale:



Farmecul, în *Re bemol major,* vădește o scriitură complexă, pianului revenindu-i o misiune grea, deoarece i se atribuie o factură densă, cu arpegii, ce solicită virtuozitate, în timp ce vocii soliste i se încredințează o cantilenă recitativă cu sinuozități decurgînd din grija pentru

eficiența intonației, conferind suplețe frazelor precum: „Ce dragă mi-e pădurea, cu orchestrate șoapte / Și cu poteci pierdute în liniștea de noapte". / . . .

În melodica acestui cîntec sesizăm și locul marcant deținut de anume intervale, frecvente și în inventarul altor compozitori români din această epocă, anume, intervalul de secundă mare și mică, precum și terța mică.

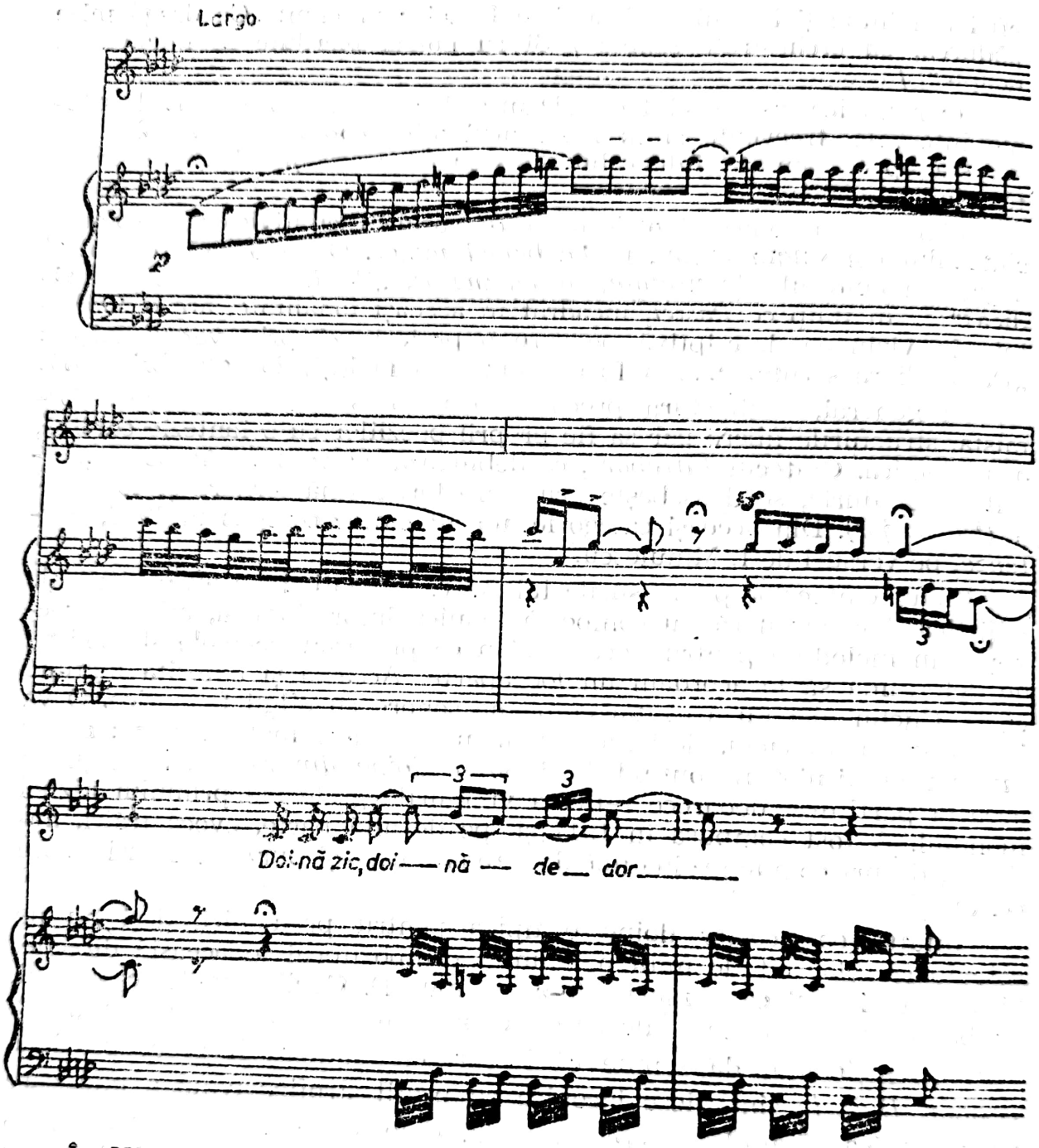
Figurații armonice și o desfășurare vocală recitativică sînt comune cîntecului *Un singur suflet*, în *La bemol major*. O atmosferă romantică degajează cîntecul *Singurătate*, în *La major*, „Ce freamăt jalnic se ridică?"... În timp ce *Pastel*, încadrat în aceeași tonalitate, are o sobrietate în viziunea descriptivă pe care o proiectează prin versul inițial: „De-o adiere sărutată"... A fost compus tot la Iași, 28 octombrie 1917.

În general, arhitectura preconizată în aceste cîntece e neconformistă, structurile libere par să fie proprii poeziilor cu o fantezie cursivă, neacademică. Cîntecul *Întrebare*, ce debutează cu versul „Adeseori pierdut pe gînduri", se deosebește prin caracter, formă ternară și tonalitate *(Do major)*. Din aceeași categorie, un alt cîntec compus în 1917, *Partenza*, pe versuri de I. Minulescu.

Ciclul cîntecelor pe versurile lui A. T. Stamatiad nu au o distincție stilistică, iar faptul că nu comportă tehnica impresionistă, atît de frecventă în melodiile pentru voce și pian ce proferau poemele simboliste, ne determină să le acordăm un loc aparte. Aceasta și datorită faptului că D. Cuclin nici nu a căutat embleme sonore cu efigii folclorice. O va face într-un alt ciclu, deși nici acesta nu e determinat ca atare: *Doine din război*, titulatura putînd fi și *Șapte doine din război*. Să reținem această partitură, deoarece reflectă vremurile grele ale primului război mondial. A fost compusă în 1917 și, pe de altă parte, evocă trăiri, neliniști, doruri comune soldaților din tranșee care-și purtau gîndurile spre cei dragi . . .

Înfățișarea acestor doine e tipică pentru prelucrări, deși nu ne este foarte clar cît de mult a înaintat compozitorul în această direcție. Sigur este faptul că versurile le-a compus D. Cuclin, melodica avînd, probabil, unele modele, deoarece caracterul popular apare pregnant. Astfel, muzicianul dă semne că inspirația populară îl preocupă deja. Așadar, *Doinele* sînt piese laconice cu profil strofic, avînd o înfățișare ce revendică originile în creația orală. Cele șapte doine sînt: *Nu știu, maică*, sau numai *Maică* (o altă variantă aflată în manuscris), *Foaie verde cu bănat, Doină zic, Hi! Murgule* sau, într-o variantă, *Căruțașul, Vitreg, Doamne, Santinela* și *Dușmanul*.

Insistența elementelor folclorice este permanentă, și se manifestă în fiecare doină în mod diferit. Două cazuri: în *Doină zic*, compozitorul recurge la o preludiere instrumentală ce poartă rezonanțe de caval, după care vocea prefigurează o formulă melodică cu melisme și profil recitativic:



În *Vitreg, Doamne,* doina se desfășoară într-un stil giusto, dar melismele nu lipsesc. Conturul melodic este sobru, dovadă fiind frazele laconice, extrem de clare, încheiate prin formule cadențiale caracteristice:

Tonalitățile, căci D. Cuclin gîndește numai tonal, doinelor din acest ciclu indică o riguroasă încadrare, încheiată printr-un arc de speranță: *do minor — fa minor — do minor — La bemol major — do minor — do minor — sol minor*. De altfel, și ciclul pe versuri de A. T. Stamatiad avea o axare funcțională sigură: *La major — Re bemol major — La bemol major — La major — La major*. Al șaselea era într-o altă tonalitate — *Do major*.

Chiar dacă cuantumul de specificitate nu este la fel de pronunțat, să zicem, ca la T. Brediceanu, un fapt apare cu certitudine: D. Cuclin cunoaște graiul muzical al poporului său, *Doinele* fiind creații de calitate, deși forța lor artistică nu este atît de strălucitoare.

Referindu-se la aceste *Doine*, într-o cronică din 23 martie 1922, din *Dimineața*, C. Brăiloiu scria: „D. Cuclin a dat un răspuns decisiv întrebării dacă cîntecele și jocurile poporului pot servi compozitorilor savanți și dacă, prin urmare, ne este îngăduit să sperăm că vom avea într-o zi o muzică curat românească. D. Cuclin răspunde hotărît «da!». Și asemenea filosofului care dovedea mișcarea umblînd, așa dovedește muzica românească, făcînd-o. *Doinele de război* sînt de o frumusețe uneori marcată și plină de inspirație «populară», deși muzicantul savant care le-a scris se ghicește dintr-o întorsătură armonică, sau chiar dintr-un detaliu de formă! E vorba, de altminteri, nu atît de o asimilare totală a elementelor melodice din popor, cît de un amestec de inspirație cu totul folcloristică cu unele formule savante".

În următorii ani, D. Cuclin a reluat tendința marcată în cele *Șapte doine de război*, anume, de a valorifica inspirația populară. Manuscrisele oferă cîteva asemenea motive, probabil, prelucrări: *Trei cîntece*, cuprinzînd: *Foaie verde siminic*, *Celui ce-a lăsat oftatul* și *Cînd suii cu plugu-n coastă; Șase cîntece*, anume, *Pe unde umblă doru', Măi, bădiță, Oncule, Adă, Doamne, vara iute, Frunză verde măr crescut, Duce-m-aș în lume* și *De cînd badea mi s-o dus* . . . În aceeași ordine de idei se înscriu și cele *25 Cîntece populare*, se pare, de după 1920, care prelucrează, toate, melodii culese de P. Ciorogariu . . .

În 1920, D. Cuclin mai compune trei cîntece cu titulatura: *Poezii de Radu D. Rosetti;* muzicale, cu o lirică contemplativă, neaderînd la tendințele stilistice moderne. Acestea sînt: *Lacrămi*, *Piatra*, datată 2 noiembrie 1920 și *Cînd?*, 5 noiembrie 1920.

Cîntecele lui D. Cuclin, din această perioadă, nu s-au bucurat de solicitudinea interpreților, spre deosebire de muzica sa instrumentală, în speță *Suita pentru vioară solo*, ceea ce arată că nu au intrat în conștiința epocii. Păcat, valențele artistice pe care le implică ar fi meritat un alt destin.

ROBERT CREMER

Compozitorul Robert Cremer, mort la 39 de ani (26 octombrie 1899 — 22 iulie 1928), deși a compus doar cîteva „melodii", merită întreaga

atenție, datorită valorii lor artistice. Elev al lui Al. Castaldi la București, apoi al lui A. Gédalge și V. d'Indy la Paris, R. Cremer și-a format o bogată cultură muzicală, dublată de o aleasă măiestrie, ceea ce i-a permis să abordeze genurile muzicale de pe o poziție superioară, neavînd, ca mulți alți compozitori, complexe, datorită nestăpînirii datelor limbajului muzical. Sigur pe sine, R. Cremer nici nu s-a grăbit să compună mult; dimpotrivă, acumula lent și de-abia cînd în lăuntrul său se realiza fuziunea dintre tematică și măiestrie, așternea pe hîrtia cu portative ceea ce avea de comunicat. Autoexigența și o adîncă responsabilitate față de actul componistic l-au făcut să aprecieze mai mult calitatea decît cantitatea, înscriindu-se pe orbita postromanticilor francezi, care nu se puteau decide să urmeze traseul marcat de impresioniști.

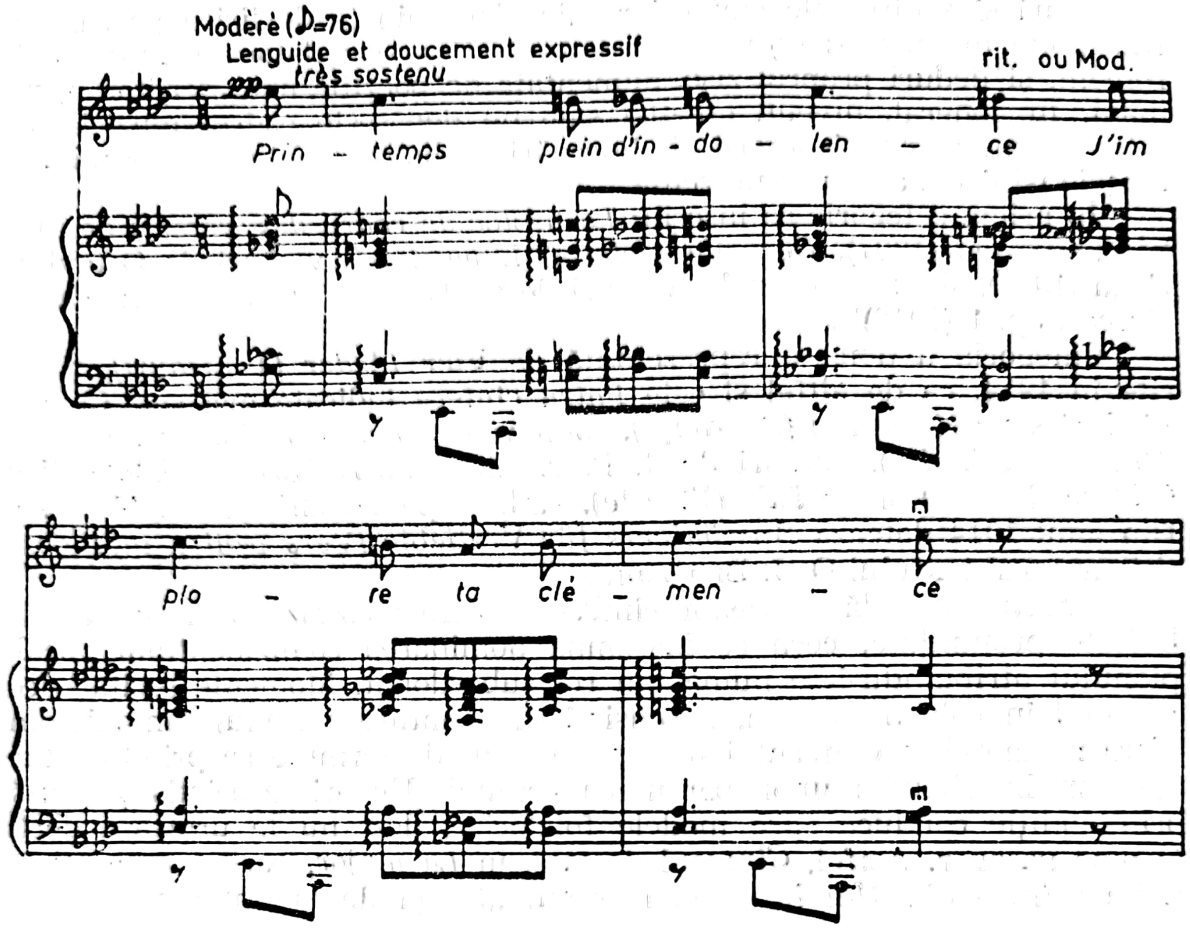
Se pare că primul cîntec, pierdut, a fost *L'âme vagabonde (Suflet rătăcitor)*. I-a urmat *Printemps plein d'indolence (Primăvară plină de indolență)*, pe versuri de André Gide, pentru sopran și pian, compus în 1913 și dedicat „prietenului meu drag, marelui maestru, George Enescu". Probabil nu e întîmplătoare această dedicație, deoarece în substanța muzicală se găsesc elemente caracteristice stilului enescian. Am remarca doar trei: melodica structurată pe intervalica de terță și secundă, bogăția spectrului tonal, impregnat de sunete cromatice (uneori enarmonice) și apelarea la principiul variațional.

Înzestrat cu suflu melodic generos, R. Cremer reușește să creeze o atmosferă poetică bogată în miresmele primăverii, cu sonorități vaporoase, la care armonia cromatică, cu acorduri paralele (septime, none), deține un rol important. Liantul melodic urmărește expresia pasionată: Deși vectorul tematic al celulelor inițiale este omniprezent, totuși se pot demarca secțiunile: *A* (introducerea) *A B C A*. În mod deosebit am observa melismele ce apar în momentul sugerării iradierii razelor de soare (secțiunea *C*), ca și realizarea volutelor culminative în sens ascendent, punctul maxim fiind acuta *la bemol*, într-o abordare ce generează un puternic flux emoțional.

Din 1915 datează cîntecul *Epigrame*, probabil între primele specii, după ce fusese anterior abordată de D. Cuclin...

Lied este titlul creat în 1917, pe versuri de Henri de Régnier, în cea mai pură tradiție franceză, etalînd talent melodic, echilibru perfect între voce și pian și o deplină contopire a textului ce cîntă natura și, implicit, dragostea, în structurile arhitecturale ale formei ternare. Acorduri de nonă, cu note ajutătoare, disonanțele puternice obținute prin cromatizarea sunetelor tonalității *Mi major* fac ca impresia audierii acestei piese să fie profundă.

Din 1918, datează melodia *Ici-bas (Pe pămînt)*, versuri de Sully Prudhomme, încărcate de nostalgie și tristețe. Motivul? „Pe pămînt florile stau să piară", zborul păsărilor e scurt, iar vara trece iute... Mai mult, sînt pe pămînt buze care sărută fără să aibă-n gînd nimica... Idealul ar fi ca iubita să nu mai plece niciînd, altfel spus, viața, iubirea, să nu fie trecătoare... Este și această ipostază o viziune roman-



tică, susținînd aspirația către fericirea care pare himerică. Cu toate acestea, muzica e tonică, suculentă, trasînd linii ample melodice prin partida vocală susținută de un angrenaj armonic necomplicat, în care acorduri desfăcute arpegiat domină, cedînd doar arareori unor pasaje mai statice. Evident, și această melodie probează clasa unui maestru care știe ce vrea și, important, poate să și realizeze o muzică a trăirilor, a speranțelor și durerilor.

După 1920, R. Cremer mai compune cîteva melodii: ***Elegie, Prière pour aimer la douleur (Rugăminte pentru a suporta durerea), Le rideau de ma voisine (Cînd perdeaua dragii mele), Le ranuer***, toate în 1923 și, un an mai tîrziu, *Mi-am aninat brîul*.

DIDIA AL. SAINT-GEORGES

Născută la 24 septembrie 1888, Didia Saint-Georges a cultivat și liedul, mai ales în anii afirmării, după studiile urmate la Conservatorul din Iași și Conservatorul din Leipzig.

Două sînt direcțiile cîntecelor sale, determinate de lirica pe care o transpune în muzică: romanța, generată de versuri datorate unor poeți români, și lieduri propriu-zise, alimentate de poeziile unor scriitori germani. În general, nivelul creației sale nu depășește cadrul muzicii de salon, aromată cu picanterii și dulcegării stilistice, în timp ce reminiscențele își declină mereu prezența.

În prima categorie se înscriu: *La mijloc de codru des,* versuri de Mihai Eminescu (1907), *Dorurile mele,* și *Lună, lună,* versuri de Octavian Goga (1908), și *Dragă codrule,* versuri de Șt. O. Iosif, constituite în *Patru cîntece,* op. 1 (1913)[65].

Categoria a doua e reprezentată de *Vier Lieder (4 Lieduri),* tipărite în 1914, ca de altfel și cele *Patru cîntece* indicate mai sus. Cele *4 Lieduri* sînt: *Hoffnung (Speranță),* compus în 1908, *Verschwiegene Liebe (Dragoste tăinuită),* versuri de J. F. v. Eichendorff (1910), *Mädchenlied (Cîntec de fată)* și *Er ist's (El este),* ambele pe versuri de Ed. Möricke. Din anul 1914 datează *Auszählvers für Verliebte (Vers pentru îndrăgostiți),* autorul textului O. J. Bierbaum.

Latura muzicală a acestor cîntece se caracterizează printr-o accesibilitate pronunțată, ceea ce înseamnă dominarea componentului vocal, pianului atribuindu-i-se numai un rol subordonat. Momente recitativice pătrund în coloana vocală, nereușind să denatureze fluxul cantabil din sfera romanței, a cîntecului liric, impregnat de formule ce prind contur spontan în virtutea unor parametri comuni. Uneori, asociația propusă prin audiție conduce spre modele folclorice, deși nu le urmează decît în mod pasager. Astfel, *Cîntecul de fată,* în *La major,* pare a avea afinități cu fraze din *Hai în horă,* refrenul „Leliță de la munteni" ...

ELISABETA ATHANASIU GARDÉEV

După ce se cantonase o lungă perioadă în miniaturi de pian, această compozitoare se îndreaptă spre lied, compunînd peste treizeci, fiind tipărite în mai multe caiete[66]. Aspirațiile sale sînt de joasă altitudine,

[65] Cosma, Viorel. *Muzicieni români,* op. cit., p. 889 și Popescu Mihai. *Repertoriul general al creației muzicale românești,* vol. II, op. cit., p. 287.

[66] Iată-le: Op. 33. *Trois Chansons: Wehmuth,* versuri J. v. Eichendorff, *Die liebe Stelle,* versuri de Otto Roquette, *An die Nacht,* versuri de Aug. Werhnerr; Op. 35. *Collection de Chanson:* vol. I, *Des Mädchens Klage* și *Das weibliche Ideal,* ambele pe versuri de Fr. Schiller, *Verrieth mein blasses Angesicht,* versuri de H. Heine; vol. II, Op. 26: *Die blauen Frühlingsangen, Wenn ich in deine Augen seh'* și *Du bist wie eine Blume,* versuri de H. Heine; vol. III, Op. 37: *Erster verlust, Nähe der Geliebten, Bitte,* versuri W. Goethe; vol. IV, Op. 38: *Das alte Lied,* versuri H. Heine, *Erinnerung,* versuri W. Goethe, *Waldgang,* versuri N. Lenau; vol. V, Op. 39; *Cîntec de fericire,* versuri V. Alecsandri, *Un ostaș român,* versuri D. Bolintineanu, vol. VI, Op. 40: *Que le jour me dure!,* versuri J. J. Rousseau, *La triste solitude,* versuri Esmeralda Gardéev, *Es zieht herauf die stille Nacht,* versuri de W. Müller; vol. VII, Op. 41: *Marioara Florioara!* și *Cîntec ostășesc,* ambele cu versuri de V. Alecsandri; Op. 46: *Si tu m'aimais,* cîntec,

ceea ce înseamnă că s-a complăcut într-un stil eclectic. Nici prelucrările sau cîntecele orientate spre folclor nu se abat de la această regulă, deoarece s-a condus după modelul cîntecului orășenesc de salon, care era departe de a avea putere să insufle originalitate.

ANTON KRATOCHVIL

Aflat la o vîrstă înaintată (1829—1916), dirijorul de fanfară, dublat de compozitor, abordează și genul cîntecului liric. Astfel, în 1898 compune *Dorina și Leandru*, cuvinte de G. C. Lipan, un fel de baladă cu unele valențe dramatice. Domeniului romanței îi aparține *Singuru-mi dor* (1901), versuri T. I. Anestin. Aceluiași an îi aparține ca moment al creației și cîntecul de influență simbolistă, în privința ideaticii, datorat lui Carol Scrob: *Blanche (Albă)*.

CONSTANTIN CASTRIȘANU

Cîntecul intră relativ tîrziu în sfera preocupărilor lui C. Castrișanu, abia în 1914, cînd avea 26 de ani. A mai trăit doar nouă ani, trecînd astfel în categoria compozitorilor care s-au stins la o vîrstă timpurie (2 august 1888 — 12 ianuarie 1923).

Așadar, a demarat greu, în timpul studiilor la Schola Cantorum, înaintînd în acest domeniu pe patru direcții. Anume: cîntece în tradiția chansonului francez sau, mai exact, a liedului, cîntece cu iz medieval, cîntece în manieră simbolistă și prelucrări de melodii vocale populare românești. Altfel spus, compozitorul caută cu intensitate o cale proprie de urmat în cîntec, oscilează și nu mai ajunge să se regăsească pe sine, ceea ce înseamnă că stilul cîntecelor, în pofida unei diversități, nu etalează elemente specifice personalității sale, care să o proiecteze detașat.

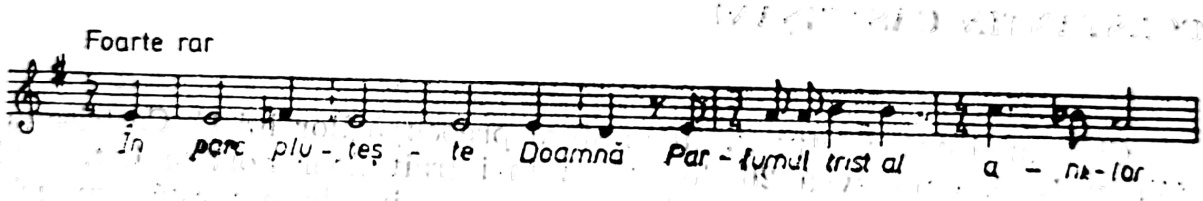
Debutează cu cîntece franceze, miniaturi de esență lirică, de o înfățișare nu prea matură, avînd o oarecare disponibilitate afectivă, sentimentală. Serenada *Mon brave poilu*, versuri Ernest Lourdelet (1914), *Sur une morte* versuri Alfred de Musset (martie 1915) — *Dormeuse (Adormită)*, versuri Marcelina Desbordes — Valmore; *À la nuit*, versuri de Pierre Popesco (7. a); *Mélodie*, versuri de Yves Armand, *Décembre — Les Hôtes (Decembrie — Musafirii)*, versuri de Emile Werhaeren (noiembrie 1919); *J'ai compris*, versuri de Jaques de Champfeu (noiembrie 1919) și *Le passeur d'eau*, versuri de Emile Werhaeren (f.a.).

Cîntecele acestea prezintă calități pe linia cantabilității și a limpezimii discursului. Pe alocuri se întîlnesc procedee contrapunctice, formule imitative; ele apar în *Dormeuse*, cîntec în *fa diez minor*, avînd însă o factură lipsită de fantezie și culoare.

Din categoria a doua fac parte: *Ave rerum corpus*, *Deus Israel*, *Les Harpes de David (Harpele lui David)*, versuri de Jean de Lahor (Paris, iunie 1916), *Moise*, versuri de Alfred de Vigny și *O Salutaris*, toate pentru voce și pian, de regulă, pe texte în limba latină.

Cadrul epocii medievale, existînd și atunci cînd ipostazele biblice sînt antrenate, e căutat prin intermediul coralelor gregoriene, al acordurilor simple și tehnicilor polifonice primare, rezultînd o muzică arhaică, evocatoare, prea puțin antrenantă.

Poate cea mai reușită creație în acest domeniu, datorată lui C. Castrișanu este cîntecul de orientare simbolistă, pe versurile lui Victor Eftimiu, colaboratorul și amicul său: *În Luxemburg e toamnă*, terminat la 16 august 1916. Spre deosebire de celelalte cîntece care oferă o scriitură pianistică obișnuită, aici lucrurile se schimbă, instrumentul susține vocea printr-o relativ luxuriantă dantelărie, ce are misiunea de a îmbogăți și colora discursul, învăluindu-l într-o mantie purpurie ce are darul să avantajeze linia vocală sobră, declamatorică, cu o dispunere interesantă a accentelor, dictate de ritmul interior al poeziei, cu un simț al sonurilor:



Un profil aparte îl are *Le roi des rois*, scris pentru voce și orchestră sau orgă, un minatural poem, și cîntecul de rezonanță patriotică pentru voce și pian *Peste Carpați*, cîntec de război, pe versuri de V. Eftimiu.

Pentru cîntecul popular, C. Castrișanu manifestă un deosebit interes, fiind incitat, în această privință, de prietenul său Mihai Vulpescu, care-i oferă culegeri pe care le prelucrează pentru voce și pian, avînd, în unele cazuri, și colaborarea lui A. Auzende. Astfel, în 1917 publică la Paris, Edit. Jeane Vieux, 15 cîntece populare sub titlul *Doïnas de Roumanie*.

Atent să nu deterioreze aspectul primar al melodiei populare, C. Castrișanu recurge la o soluție facilă, aplicîndu-i un angrenaj armonic destul de sărăcăcios, într-o manieră ce nu merge prea departe de armonizările lui S. Golestan, Evident, cîntecele, purtînd aroma pămîntului natal, au farmec și forță poetică. Dintre prelucrări reținem: *A trecut bădița dealul*, doină din Transilvania culeasă de M. Vulpescu, *Doina de Moldavia*, *Fata cu dor*, culeasă de M. Vulpescu, manuscrisul datînd din 5 iulie 1918, *Foaie verde de secară*, *Foaie verde foi de nalbă*, culeasă de M. Vulpescu, *Hai salcîm, salcîm de vară*, *Pentru tine Jano*, culeasă de M. Vulpescu, *Pentru o mîndră*, culeasă de M. Vulpescu, *Foaie verde de-arțaraș*, de asemenea culeasă de M. Vulpescu.

GEORGE ENACOVICI

Izvoarele bibliografice existente pînă la această oră în muzicologia românească, datorate lui V. Cosma și M. Popescu, arată că G. Enacovici a compus numai două cîntece: *Peste vîrfuri* și *La lune blanche*.

Adevărul este că și creația acestui compozitor, necercetată în profunzime și nici inventariată, ascunde surprize. Ne bizuim în acest sens pe descoperirea unui alt cîntec intitulat *Idylle*, publicat în *Magazine illustré* al ziarului *L'Indépendance Roumaine* (XXXVIII, 12235, 2 noiembrie 1915).

Cu trei cîntece, George Enacovici nu pare a fi un compozitor reprezentativ în acest domeniu, dar, fără îndoială, poate ilustra o contribuție, mai ales că măiestria atestată conferă muzicii o forță expresivă de necontestat. Pe de altă parte, fecunditatea lui Enacovici se încadrează cam în aceeași categorie cu cea a lui A. Alessandrescu, cel puțin în privința cîntecelor, de vreme ce a compus doar în anii 1915 și 1916, revenind, orchestrînd *Peste vîrfuri* și *La lune blanche* în 1934, aceasta din urmă pentru voce, vioară, violă, violoncel și pian.

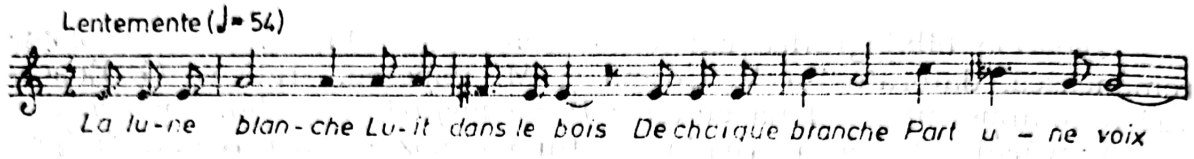
În versiunea orchestrală, cele două poeme poartă un moto: „Au clair de lune", ceea ce poate sugera orientarea stilistică impresionisto-simbolistă, susținută de o muzică ambientală; o atmosferă pastelată, cu sonorități diafane, creînd o stare poetică cu determinante imprecise.

Peste vîrfuri, versuri de M. Eminescu, op. 6, descrie cu sensibilitate natura, munții scăldați în razele argintii ale lunii. După o introducere ce realizează ambianța afectivă, vocea solistă, în fraze cantabile, de o manieră declamatorică, trasează liniile peisajului evocat cu subtilitate și gingășie. Urmează o amplă secțiune dezvoltătoare, cu fraze intermitente, ce are un caracter dramatic, căci sufletul celui care contemplă înălțimile munților e nemîngîiat, gîndindu-se cu seninătate la moartea care i-ar aduce liniștea. Modulații, motive abrupte, ritmuri precipitate vin să aprofundeze aceste sentimente, pentru ca, în final, repriza să mențină tensiunea prin interogarea asupra viitorului imprevizibil, lăsînd deschisă o fereastră de nădejde.

Ceea ce particularizează acest cîntec este suflul simfonic dens, înzestrat cu valențe generalizatoare, mai ales că frazele vocale sînt brodate, din cînd în cînd, pe o țesătură de amplă respirație, cu incizii tematice, culori timbrale și generalizări ale tensiunii interioare. În această pondere a concepției simfonice a cîntecului se află justificarea încadrării sale în sfera poemului.

De mai mică întindere, poemul *La lune blanche luit dans le bois (Luna albă strălucește în pădure)*, op. 7, poezia de Paul Verlaine, pare o revărsare de elan și contemplare, de sonorități tandre și dantelării artizanale. Vectorul impresionist apare mai relevant aici prin facutura pianistică, de fapt armonică, încărcată cu formule a căror atribuție este de

a instala o pînză ce, mișcîndu-se alene, creează senzația unui statism, ondulat prin arcurile contrapunctate ale planurilor instrumentale. Sunete mobile, trepte cromatice vin să îmbogățească dispozitivul modului fundamental de *la*. Liantul melodic decurge firesc, conceput nu atît ca o cantilenă, cît mai ales ca o rostire interiorizată.

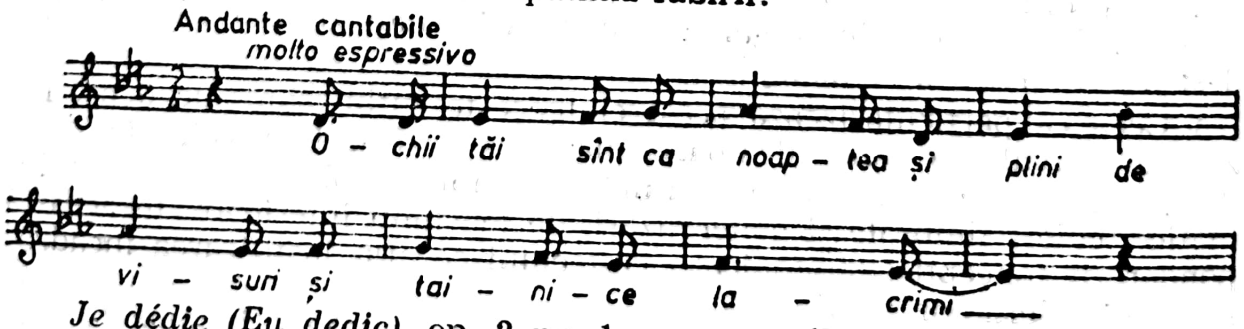


Interesante apar intervențiile instrumentelor, proiectînd scurte fascicule melodice, cu tentă generalizatoare, care de-abia se lansează, de-abia licăresc, că se și retrag, dispărînd definitiv. Rolul lor este de a îmbogăți gama trăirilor, de a le multiplica, pregătind terenul pentru reluarea fluxului vocal. Procedeul nu e nou, dar implicarea sa contribuie la lărgirea spectrului expresiv. Și aici, structura ternară se impune, într-un discurs căruia îi e proprie spațialitatea și seninătatea.

Așadar, poemele lui G. Enacovici sînt valoroase prin forța poeticii, etalînd o măiestrie sigură, e drept, nu însă și în aceeași măsură originală și personală. Carența de fond, în cazul de față, privește prea puternicul ascendent pe care-l deține preluarea arsenalului impresionist.

CONSTANTIN C. NOTTARA

Cîntecul l-a atras pe C. C. Nottara în 1914, cînd își încheiase ciclul studiilor la București, Paris și Berlin și se dedicase compoziției, debutînd prin celebra *Siciliana* pentru vioară și pian. Următoarea partitură, cîntecul *Ton regard (Deine Augen, Ochii tăi)*, versuri de Frohwald Erdtel, op. 1, nr. 3, (1914), lucrare de factură romantică, încadrată în forma tripartită, cu o melodică ce nu-și revendică neapărat amprenta distinctivă, purtînd tensiunea izvorîtă din patima iubirii:



Je dédie (Eu dedic), op. 2 nr. 1, pe versurile lui Emile Werhaeren, compus în 1916, are rezonanță de romanță, fiind încadrat în tonalitatea *Sol major*. Ca în multe cazuri, C. C. Nottara nu caută să descopere teritorii sau zone noi în cadrul creației de lied, preferînd să meargă pe cele mai facile căi, ceea ce se repercutează asupra muzicii, evident, căreia nu-i

poți reproșa ceva, pare bine concepută, dispune de tot ce se cere, minus acel ceva particular, care s-o detașeze din numărul cîntecelor scrise cu prea multă ușurință.

Din op. 3, compus în anul 1918, fac parte: *Tristesse (Tristețe)*, nr. 2, versuri de Paul Verlaine; *Le miroir (Oglinda)*, nr. 3; *Ses yeux (Ochii săi)*, tot nr. 3, ambele pe versuri de Edmond Harancourt; *Des fleurs (Florile)* versurile de Th. Șerbănescu, din 1919, nr. 4: același opus. Toate aceste cîntece au și versiune orchestrală, și lasă să se întrevadă potențialul liric al compozitorului, dominat de sfera largă și nuanțată a sentimentului iubirii, a cărui împlinire pare de multe ori himerică. În cîntecul *Oglinda* se remarcă oscilația realizată prin alternarea metrică (9 și 6 optimi); culoarea tonalității *Sol bemol major* în *Tristețe* și, mai ales, luminozitatea estompată a cîntecului *Sînt flori*.

Fără îndoială, cel mai interesant și complex cîntec este *Ochii săi*, dedicat Elisei Băicoianu, în *Re bemol major*, avînd un impresionant suflu, cu fraze desfășurate, cu avînturi și ezitări, cu o admirabilă dozare a planurilor, caratele poetice ale acestui cîntec sînt evidente. Într-un anumit fel, poate fi considerat ca un indiciu al disponibilității autorului pentru portretizarea și aprofundarea unor trăiri, așa cum va face mai tîrziu, în creația sa de operă.

IONEL PERLEA

Printre lucrările de tinerețe ale dirijorului și compozitorului Ionel Perlea (13 decembrie 1900, Ograda — Ialomița — 30 iulie 1970, New-York) se află și un buchet de lieduri ce trădează puternica influență pe care a exercitat-o asupra lui muzica germană. Primul, care pare să fie *Zu deinem Namenstage (De ziua ta)*, autorul versurilor nefiind cunoscut, avînd data de 25 aprilie 1917. Compoziția pare a inaugura lista lucrărilor lui I. Perlea, și are un caracter ocazional, declanșînd acrostihul LUDWIG DÜRR.

E o miniatură, simplă din toate punctele de vedere, în *Do major*, dar cu cromatizări pe parcurs, ce îmbogățesc straiele armonice. În pofida laconismului, liedul are o încărcătură emoțională, ce însă se consumă repede.

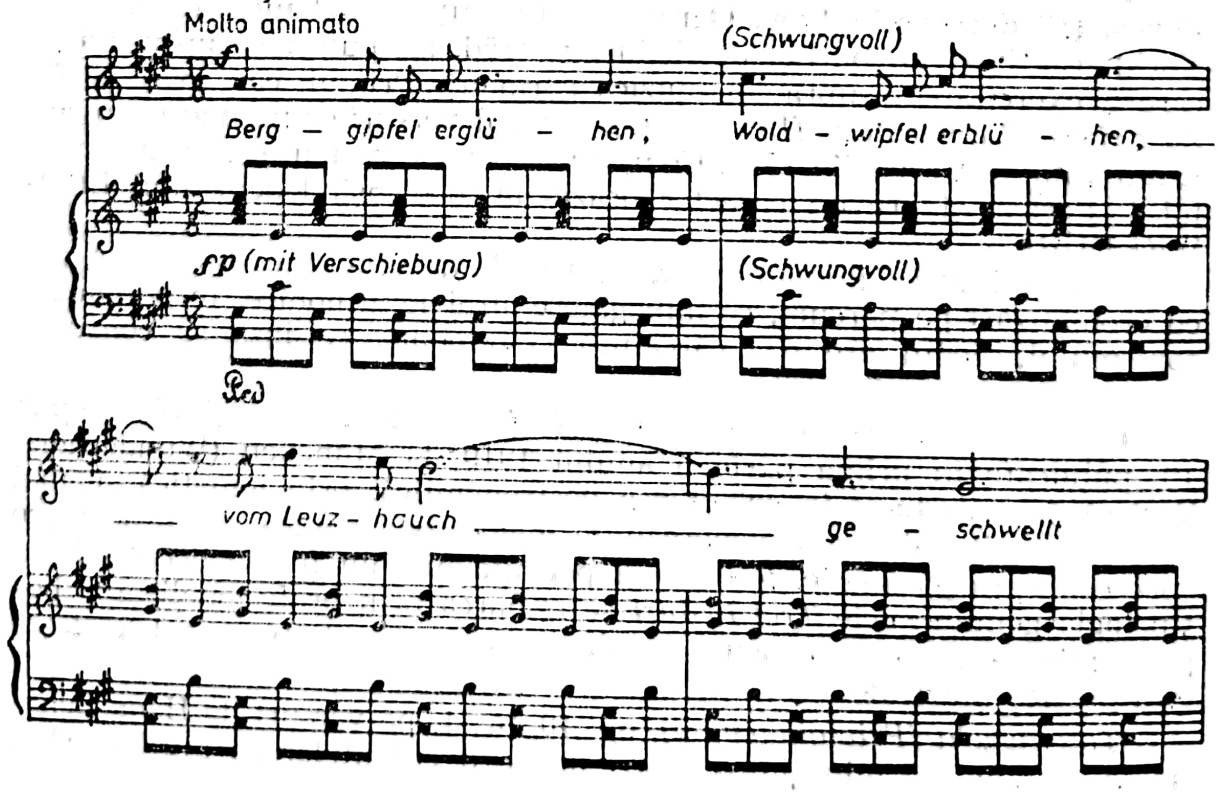
Creații de referință sînt *Trei lieduri* pentru bariton și pian, opus 10, publicate în prima parte a anului 1919, la München (Wunderhorn Verlag), înscriindu-se în orientarea postromantică, prin tematică și, mai ales, prin stilul de largă generozitate melodico-armonică, cu deschidere spre conceptul cromatic. Fără să-și permită nici un fel de licență de la tipologia genului, cele *Trei lieduri* se remarcă prin profesionalism și bogăția mijloacelor care concură la obținerea unor relativ complexe imagini poetico-muzicale.

Totenwacht (Privighetoarea), op. 10, nr. 1, pe versuri de Hans Benzmann, prezintă o minuțioasă transpunere a cuvintelor în muzică. Deși

compozitorul nu se emancipase încă de sub mirajul conceptului tonal *(do minor)* și nici de o manieră declamatorică ce poartă ecourile recitativelor din muzica germană, inclusiv cea de operă, totuși, impune o gîndire muzicală ce înglobează derularea unor evenimente; stări, trecerile nefiind bruște și nepregătite. În acest fel, se realizează o dialectică, o mișcare interioară ce reclamă o viziune dramaturgică. Decurge o fină psihologizare a expresiei, cu nuanțe și subtilități pe care compozitorul le dozează și stăpînește cu măiestrie. La cele afirmate mai sus, stau mărturie chiar și frecventele indicații de mișcare, expresie și agogică, în spiritul cuceririlor muzicii germano-austriece de la începutul veacului.

I. Perlea menține contrastul tonal în liedul cu nr. 2, *Sensucht (Dor)*, versuri de Siegfried Trebitsch, încadrat între *Mi major*, din părțile extreme, și omonima minoră din dezvoltare. Fără să dezavueze factura pianistică romantică, cu acorduri masive în șaisprezecimi, cu valori ritmice neregulate, compozitorul are forța să o subjuge intențiilor sale, întotdeauna favorabile reliefării cuvîntului, realizînd o puternică expresie ce corespunde nevoii de a împărtăși sentimente și trăiri zbuciumate. Conduita vocii e capricioasă, șerpuitoare, în volute largi, dominînd fluxul generos și tonifiant.

În al treilea lied *Ausfahrt (Călătorie)*, versuri de Joseph Viktor v. Scheffel, compozitorul, fără să schițeze o cît de mică tentativă de emancipare de sub tutela marilor personalități, reușește să contureze o dispoziție, o stare ce are suport dramatic și nerv. Aceasta, deoarece mijloacele la care se apelează au intact potențialul expresiv. Îndeosebi, e vorba de frazele melodice care, în pofida convenționalității cvadraturii, au prospețime, datorită arcurilor, ondulațiilor largi pe care le trasează, antrenînd un larg diapazon.



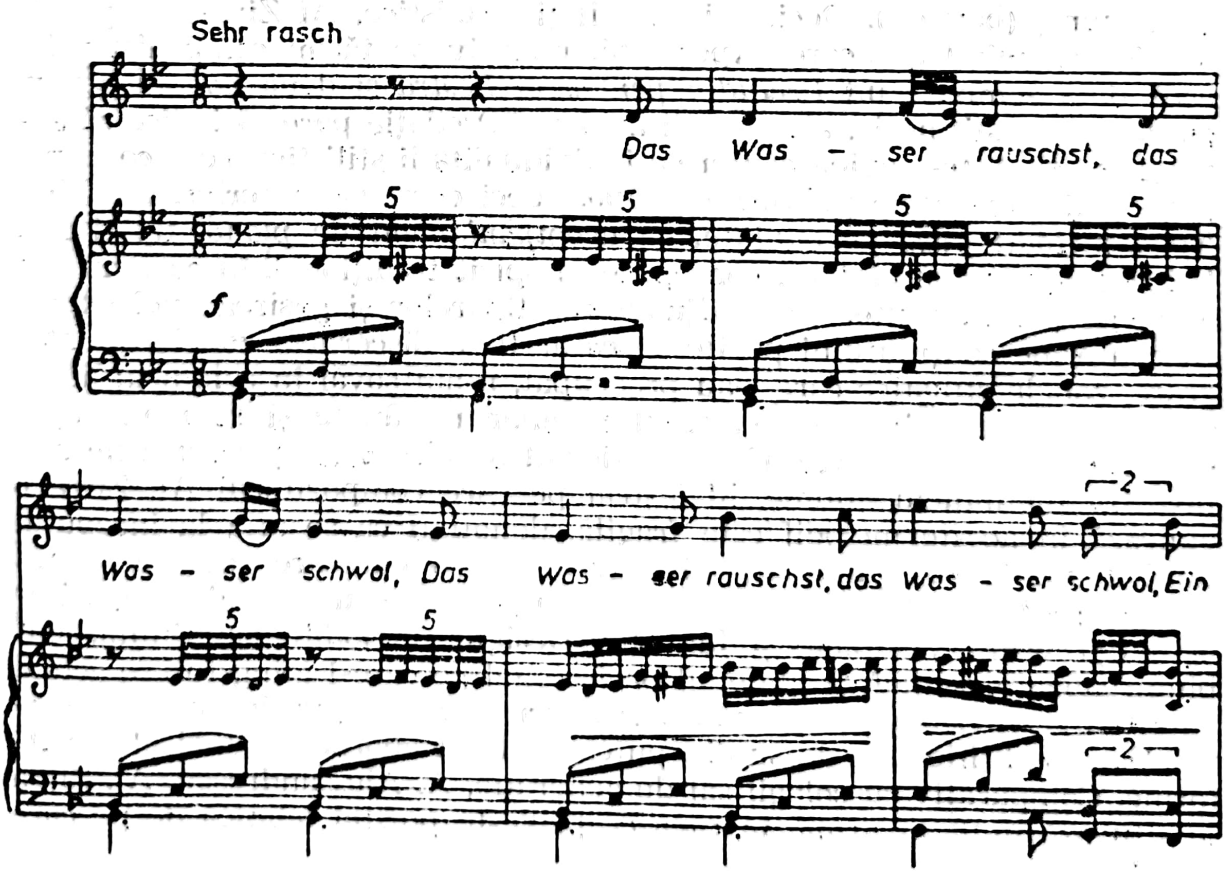
Și aici, forma liedului este ternară, primind mai ales contrastul tonal: *La major — fa minor — La major*, cel tematic fiind, în repriză, abia schițat. Într-un fel, liedurile lui I. Perlea pot fi alăturate, ca filiație, liedurilor lui I. Scarlatescu, evidențiind tendința de a aprofunda, și printr-o serie de indicații, semnificațiile psihologice transpuse.

Ceea ce ne contrariază, într-un fel, este atribuirea numărului 10 ca opus, deoarece și partitura *Cvartetului de coarde* din 1923 îl are.

I. Perlea compune și o baladă, *Der Fischer (Pescarul)*, text de J. W. Goethe, op. 16, dedicat prietenului său, Ludwig Dürr, cel căruia îi oferise și primul lied. Este o creație interesantă, cu o pregnantă structură, refrenului, care proiectează profilul pescarului, atribuindu-i-se funcția cimentării întregului, ca și elementul de referință. Secțiunile baladei sînt astfel dispuse:

A	*B*	*A*	*C*	*A*	*D*	*A*
sol minor	*Sol bemol major*	*Sol major*	*Do major*	*sol minor*	*Si bemol major*	*Sol major*

În acest opus, compozitorul nu forează adîncimile pentru a detecta sonorități noi, dimpotrivă, pare resemnat, mulțumindu-se cu elementele arsenalului romantic. Ceea ce apare totuși mai desfășurat e partea instrumentală, cu o factură pianistică în care elementele de virtuozitate se interpun din cînd în cînd. De asemenea, observăm suflul baladesc, în ritm legănat, cu această factură:



Semnalăm marcarea culminației în secțiunea *C*, ca și reapariția motivului *A*, în ultima secțiune, într-o înfățișare augmentată ritmic și o scriitură acordică în metru binar, sunînd ca o apoteoză. De asemenea, pe parcurs apar numeroase acorduri cromatice, cu rostul de a îmbogăți paleta sonoră. Indiscutabil, această baladă este o creație izbutită care intră tot în categoria opusurilor de tinerețe. Ce păcat că I. Perlea nu a mai scris cîntece, dirijatul absorbindu-l tot mai mult.

ALEXANDRU ZIRRA

Din perioada debutului în creație datează primele cîntece compuse de Alexandru Zirra, compozitor dotat, produs al Conservatorului ieșean, după care se specializează la Conservatorul „Giuseppe Verdi" din Milano. Recunoștința sa apare în dedicația unuia din primele cîntece făcută profesorului Carlo Gotti *(Melancolie)*. Și unui alt mentor al său, Eduard Caudella îi închină un cîntec (*Mama*).

Cînd compuse cele dintîi creații pentru voce și pian, Al. Zirra intrase în al doilea pătrar al vieții (n. la 14 iulie 1883, la Roman), deci nu mai era un copil, se afla în plină ofensivă creatoare, în plină afirmare a personalității, după ce, anterior, bătuse la porțile consacrării în calitate de cîntăreț (bariton). Deci, prin veleitățile solistice, Al Zirra se apropie de cîntec, avînd oarecare experiență, inclusiv pe tărîm componistic. La acea dată semnase un *Preludiu pentru orchestră* și două *Sonate pentru pian*, una în stil antic, alta în stil modern. Oscilația pare să indice că autorul se afla într-o avidă căutare a individualității stilistice, ceea ce transpare și din cîntecele publicate în 1909, deci compuse anterior, cu titlul: *Nouă melodii puse pe cuvinte, cu acompaniament de piano*, tipărite la Leipzig. Sînt nouă cîntece, concepute în spirit tradițional, în care nu atît înnoirile par să conteze, cît adjudecarea tiparelor și găsirea unei expresii conforme conținutului poetic. Dacă ar fi să discernem zonele de integrare, zonele stilistice care l-au preocupat, n-am șovăi în a indica: liedul german, canzona italiană, cîntecul popular românesc și romanța, apărînd detașat în cîteva cazuri sau suficient de alambicat pentru a nu mai favoriza un indiciu anume. Măiestria pe care compozitorul Al. Zirra o etalează în aceste melodii este fragilă, denotînd că se afla la începutul unui drum foarte cunoscut, mișcîndu-se cu o oarecare șovăială, adică nivelul profesional și, deci, artistic nu pledează cauza unui compozitor de largă viziune, suplețe și fantezie. Desigur, melodiile au ținută, sînt bine realizate, numai că plafonul profesional pe care-l ating fusese actual cu circa cinci decenii în urmă . . . Al. Zirra nu e singur în această poziție. Dar condițiile sale de studiu puteau înlesni abordarea unei alte platforme. Comparativ cu colegii săi de generație, A. Alessandrescu, Al. Zirra se situează mult în urmă, în ceea ce privește poziția tehnică de pe care abordează melodiile.

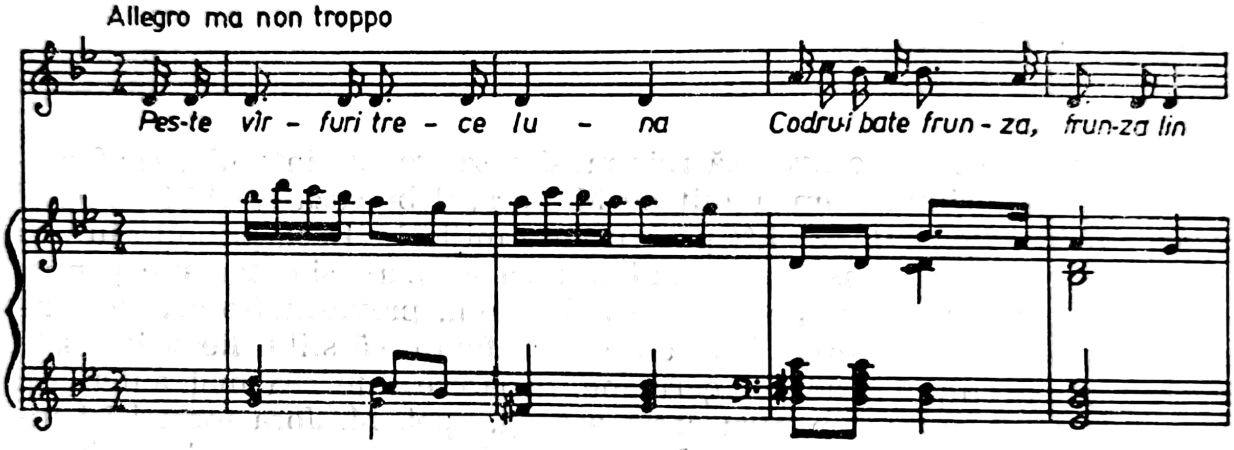
Scanned with OKEN Scanner

În fond, ce înseamnă toate acestea? Nu sînt valoroase cîntecele sale? Nicidecum nu vizăm acest aspect, căci am risca să greșim. Ceea ce pare sigur este că melodiile lui Zirra nu beneficiază de forța artistică pentru a se plasa pe o înaltă orbită . . .

Cele 9 *melodii*, toate în limba română, sînt inaugurate de *Melancolie*, versuri de G. Kernbach, în cel mai romantic și, am spune, eminescian stil poetic: „În argint îmbracă luna / Codrii, codrii de mister /“ . . . aducînd eroului jale în sufletu-i răscolit de profunde neliniști . . .

Melodica, încadrată în *mi minor*, e fadă, tiparul bipartit neputînd salva monotonia expresiei.

Mai interesant apare *Peste vîrfuri*, pe mult cîntatele versuri ale lui M. Eminescu, avînd dedicația Mathilda Popp. Conceput în *sol minor*, în cea mai cristalină arhitectură ternară, acest cîntec evidențiază două planuri: recitativic, în vocea care proiectează versurile, și fundalul pianistic ce deapănă o melopee cu rezonanțele cîntecului popular.



„Timpuri trecute, la ce vă-ntoarceți?“ este emblema poetică din *Romansă*, versuri de T. Stoenescu, în *Re major*, cu formă ternară, siropoasă și lacrimogenă. *Cîntec* are la bază pretextul literar al lui Gordon (?), e în *Fa major*, și facilitează ambianța naturii. Aceeași tonalitate o are și *Un trandafir*, poezie de G. Coșbuc, mai interesant, avînd o preludiere instrumentală plasată la extremități. Melodia e suavă, lirică, punînd în lumină gingășia și frumusețea iubitei care nu are egal, trandafirul care s-a lăudat că e la fel de alb a fost mistuit de flăcări . . .

Procedee onomatopeice apar în *La izvor*, versuri de Schiller, traduse de D. Zamfirescu, unde, prin triolete, se imită susurul izvorului. Paralela surprinsă cu talent este că zilele, tinerețea curg pe nesimțite, aidoma apei izvorului . . . Pe un fundal arpegiat, ce curge neșovăitor, se derulează fraze cvasideclamatorice în *Si major*, proiectînd sentimentul dragostei pentru ființa care ne-a dăruit viața. Astfel, *Mama*, versuri de G. Coșbuc, este o melodie lirică ce, deși nu are o pregnanță melodică, trezește în inimi un chip duios și neprihănit.

Parcă pentru a conferi ciclului de melodii o simetrie în oglindă, Al. Zirra, la fel ca și în a doua melodie, recurge la atribute folclorice în *Floricică de pe șes*, pe versuri populare, într-o neobișnuită tonalitate pen-

tru acest gen, *do diez minor*, instaurînd o ambianță jucăușă, de bună dispoziție. În fine, *Flori*, melodia care încheie ciclul, își datorează versurile lui Traian Demetrescu și pare mai savant realizată, în tiparul clasic ternar, cu precizarea că secțiunea *A* prezintă caracter interiorizat și comportă o factură vocală recitativică, în timp ce *B* este melodică, romanțioasă chiar.

Pînă în 1920 nu mai cunoaștem alte cîntece create de Al. Zirra, deși s-ar putea ca afirmația să fie contrazisă, unele din piesele cuprinse în cele două volume tipărite în 1930, să dateze din deceniul al doilea. Acestea se intitulează *Flori de cîmp* și, respectiv, *Albăstrele*, cuprinzînd numai armonizări, prelucrări de melodii populare, ceea ce reprezintă, în anii după debutul în acest domeniu, orientarea capitală care-l caracterizează.

MIHAIL JORA

Compozitorul care avea să reimpulsioneze genul cîntecului conferindu-i noi dimensiuni, l-am numit pe M. Jora, debutează în 1914 cu *Fünf Lieder (Cinci lieduri)*, op. 1,[67] pentru voce mijlocie. Deci, primul său număr de opus este consacrat liedului, ceea ce pare simptomatic pentru chemarea pe care o are pentru acest domeniu, prevestind-o sau demonstrînd-o de la bun început. Firesc apare și faptul că stilul liedurilor sale e croit după chipul tradiției germane, deoarece este cea mai autentică, mai autorizată cultură pentru acest gen, și, apoi, M. Jora tocmai își încheia studiile de compoziție cu Max Reger la Conservatorul din Leipzig, după ce, anterior, urmase cursurile la Conservatorul din Iași. Naturală apare și titulatura acestor melodii de lied, deși ulterior termenul îi va repugna compozitorului, preferîndu-l pe cel românesc, de „cîntec". În fond, această chestiune, ca și apelarea la versurile unor poeți germani, care par să susțină influența germană, va fi un simplu capriciu de tinerețe, total dezise în dezvoltarea sa ulterioară. Altfel spus, debutul lui M. Jora în lied a fost de bun augur, un început ce indica multe elemente ale înaintării sale componistice, dar și cîteva care vor fi corectate sau, pur și simplu, abandonate.

Liedurile op. 1 nu sînt creații minore, caracteristice momentului devenirii componistice, personalitatea muzicianului fiind deja suficient de conturată. Bineînțeles, aceste lieduri nu au forța celor de mai tîrziu, bunăoară a celor pe versuri de T. Arghezi, ceea ce însă nu înseamnă că nu dispun de calități, direcționarea lor fiind nu înspre limbaje revolute, păstrînd ecouri recognoscibile, ci spre limbaje de actualitate. Curios, individualitatea sa stilistică se face simțită de la primele note, preluările mo-

[67] Versiunea românească a poemelor, datînd din 1973, se datorează Ninei Cassian.

derne, nu prea evidente, apărînd deja captate în grafia sa proprie. Dacă l-am compara pe M. Jora din faza începutului cu A. Alessandrescu, spre pildă, vom remarca un element interesant. Deși A. Alessandrescu se prezintă cu o măiestrie mai evoluată, mai modernă, mai ancorată în actual, totuși limbajul lui M. Jora pare mai proaspăt, deoarece, mai puțin complicat, are calitatea de a nu antrena prea multe asociații, ceea ce înseamnă că este mai conturat.

Atenția lui M. Jora e concentrată, în egală măsură, atît asupra compartimentului vocal, cît și al celui instrumental. Fenomenul e caracteristic și, să zicem, lui G. Dima. Cu toate acestea, ceva se schimbă, în sensul că pianul nu mai deține funcția acompaniatoare, în care să se urmărească pas cu pas liantul melodic. Aici fiecare dintre cei doi sînt protagoniști, întocmai ca la Enescu, fiecare susținîndu-l și completîndu-l parcă cu o oarecare indiferență pe celălalt. Se conturează astfel o anume autonomie, care este, fără îndoială, aparentă, relativă, făcînd ca sonoritatea să apară mai degajată, mai emancipată, ca atare, mai suplă, mai bogată și mai colorată.

Liedul *Erwachen (Reînviere)*, op. 1, nr. 1, pe versuri de Ferdinand Avenarius, dedicat mamei compozitorului, deschide acest ciclu care nu-și află organicitatea în raportarea la un singur poet, deoarece fiecare poem se datorează altcuiva, ci zodiei stilistice care le determină, aparținînd neoromantismului.

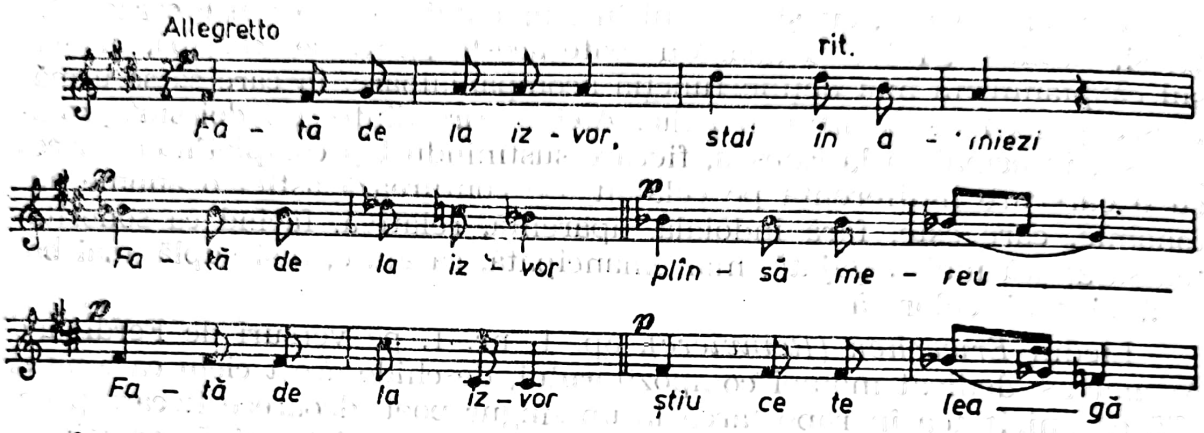
Cîntînd dragostea de viață, bucuria de a trăi, compozitorul a surprins, transpunînd în muzică versurile poetice, o stare afectivă, încărcată de elan și vrajă, de frumusețe și beatitudine, rezonînd la minunățiile naturii înconjurătoare din care simte că face parte integrantă. Ceea ce se remarcă ascultînd acest lied, privește nonconformismul limbajului, mobilitatea imaginii, unitară prin raportarea la un motiv celular, cu care începe partea vocală, ca și aportul inflexiunilor ondulatorii, luînd în considerare că, deși tonalitatea *Fa major* e suverană, în măsurile 7—8 își anunță prezența acordurile tonalității *Si major* . . . Asimetria metrică ori proporționarea frazelor de asemenea intră în această ecuație, ca și scriitura pianistică, diversă și eficientă. Mai presus de orice însă, se impun motivele tematice care conțin o însemnată încărcătură muzicalo-emoțională. Ele nu sînt gîndite pentru a fi fredonate, ci pentru a susține trăiri complexe, atît cît permite un lied alcătuit din două perioade cvasistrofice, schițînd o formă de alură liberă, încadrată într-un tipar ce cochetează cu principiul reprizei.

În liedul nr. 2, *Am Brunnen (La izvor)*, poezie de Paul Ilg, dedicat Didiei St.-Georges, are noblețe și o forță lirică cum rar se întîlnește, datorită puternicului suflu interior al muzicii, realizată în ample planuri, de irizantă respirație.

În prim-plan apare imaginea fetei aflată cu ulciorul la izvor, dar furată de gînduri, pierde noțiunea timpului, apa scurgîndu-se de mult. Privitorul, cel care o iubește și-i urmărește pașii, care-i cunoaște de departe neliniștile, ar dori să știe la ce visează? Sub unele aspecte, acest cîntec este cel mai încadrat în tiparele genului. Și totuși, forța sa re-

Scanned with OKEN Scanner

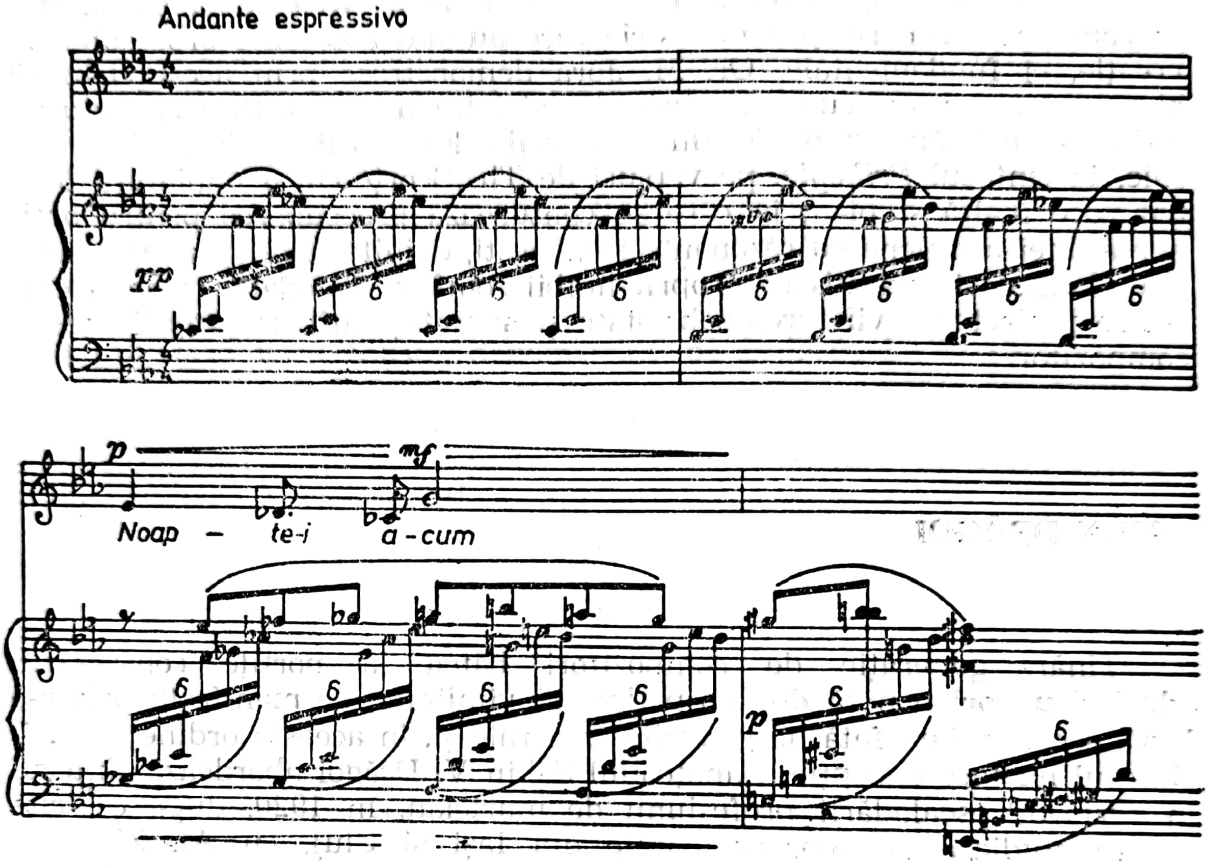
zidă din cantabilitate, din stereotipia unor formule și desfășurarea netulburată a liniei pe fundalul dinamic al acordurilor exuberante ce imprimă întregului ceva din susurul izvorului. În ceea ce privește dramaturgia, avem un cîntec de o formă complexă, deoarece schema tripartită e cumulată cu principiul variațional, subliniind parcă măiestria tînărului M. Jora. În mod special, se cuvine relevată statornicia cu care se menține, în variate ipostaze, formula tematică inițială, readusă insistent sub noi și noi înfățișări. Iată ceva din procesul metamorfozării ei:



În plus, se realizează și un arc arhitectural în care secțiunea centrală proiectează o impresionantă culminație, motivul din voce fiind preluat de pian într-o scriitură prin excelență armonică, strălucitoare. De menționat că primele două lieduri au fost compuse în februarie 1914. Margaretei Negruzzi, compozitorul îi dedică al treilea lied din acest opus, *Vorfrühling (Primăvară timpurie)*, datat august 1914, pe versurile lui Hugo v. Hofmannstahl, poetul simbolist celebru, la ale cărui idei apelaseră mari compozitori contemporani. Și M. Jora preia caracterul lubric, misterios al poemului, flancat de introducere, încheiere și interludii instrumentale, chemate să contureze imagistica inefabilă în care „Adie un vînt hai-hui, pe drumuri pustii“ ... În secțiunea mediană, apar și versuri cu tentă simbolisto-muzicală: „Prin flaute umblă un țipăt reținut“ ... Muzica, surprinsă într-o formă ternară, complexă, e dramatică, cu fraze recitate ori cantabile intermitente, cu o intervalică destul de capricioasă, în care cromatizările apar mereu. Suportul pianului are un aport considerabil, am spune, de prim-plan, în conturarea întregului, fiind conceput de o așa manieră, încît favorizează trama simfonică.

Și mai luxuriantă este scriitura instrumentală în următorul lied, nr. 4, compus în luna octombrie 1914, pe versurile lui Fr. Nietsche, *Nacht ist es, Nach (Noapte-i acum)*. Ca într-o pagină wagneriană, vocea se plimează din cînd în cînd în arcuri interogative sau neliniștite pe o generoasă desfășurare instrumentală care-și arogă rolul dominant prin susținerea unui șuvoi sonor, încărcat cu planuri complementare și contrastante, cu linii melodice șerpuitoare, ce parcă nu vor să se lase ușor identificate. Și aici e deghizată o structură ternară, avînd, iarăși, pentru simetria ascunsă a ciclului, un motiv ce capătă cîteva reveniri variaționale, cir-

cumscris într-o tipologie stilistică proprie romantismului tardiv, chiar modernismului, prin saltul de cvintă mărită cu care se încheie și poartă sensul ideatic prin „Noapte-i acum"!



Fantezia, culoarea sînt elemente expresive care susțin ideea poetică, o vulcanică dezlănțuire de pasiune și dor, impulsionată de căderea nopții care răscolește năvalnicele chemări ale iubirii pătimașe . . .

Din octombrie 1922 datează al cincilea lied *Verheissung (Făgăduință),* poezia de R. Dehmel, circumscrisă în perimetrul unei dureri cumplite, care pare a se izbăvi în moarte. Dramatismul și tensiunea acestui cîntec sînt duse la paroxism și se legitimează într-un fel cu clipele de încercare trăite de compozitor în perioada cînd se afla pe patul de suferință din spitalul de campanie pe front, rănit de o schijă la picior. Să aibă acest lied un caracter autobiografic? Probabil că da, ca orice creație autentică ce, pentru a fi sinceră, trebuie trăită.

Stilul compozitorului e crispat, impregnat de disonanțe și sonorități decurgînd dintr-o emancipare a gîndirii armonice, oferind îndrăznețe cromatizări ce clatină gravitația tonală, afirmată limpede doar la început și sfîrșit. Admirabilă ni se pare curbura liniei melodice desfășurate șerpuitor, antrenînd fraze șovăielnice, implantate pe o țesătură pe cît de capricioasă pe atît de expresivă.

Ciclul *Cinci lieduri* op. 1 este important, deoarece reprezintă, fără dubiu, o realizare artistică, vestind un compozitor cu promițătoare valențe pentru acest gen. Evident, aici nu se găsesc atributele cîntecelor

lui M. Jora de mai tîrziu, în speță acel specific național, obținut fie prin aprofundarea trăsăturilor cîntecului popular, fie prin proiectarea muzicală a graiului românesc sau, în sens și mai generalizat, prin găsirea corespondențelor muzicale pentru sensibilitatea, firea românească, dar se conturează o clasă și o măiestrie care nu sînt adiacente procesului de creație, ci fundamentale. Or, M. Jora demonstrase prin acest ciclu că are ce spune și știe cum să o facă. De altfel, chiar în 1916, compozitorul indică și mai lămurit unele din trăsăturile definitorii ale individualității sale, în cîntecul *Pribegie*, pe versuri de Th. Scorțescu, o miniatură pentru voce înaltă și pian, în care se conturează preocuparea pentru obținerea unei cantilene cu rezonanțe românești, doinite, ca și pentru găsirea unei formulări recitativice proprii limbii române. Totodată, în acest cîntec se proiectează viitoarea sobrietate și acurateță atît de proprii acestui compozitor.

SABIN DRĂGOI

Tînăra generație de compozitori bătea la porțile consacrării, aducînd uneori o notă de prospețime și vitalitate; se manifestă printr-o largă receptivitate față de genurile camerale și, în această ordine de idei, cîntecul nu face excepție. Bănățeanul Sabin V. Drăgoi abordează cîntecul în perioada escaladării profesiunii de muzician, în 1920, după ce, cîte un an studiase la Conservatoarele din Iași și Cluj, cu Al. Zirra și, respectiv, Augustin Bena și Hermann Klee, lărgindu-și orizontul. Astfel, dă la iveală *10 Cîntece pe versuri de H. Heine: Dedicație, Glas de primăvară, Prin crîngul verde, Dimineața-ntreb zadarnic, Atît de drăgălașă, În mai, Iubita mea dulce, Serenadă, Afară-i noapte* și *E sindrofie astă seară.*

Așadar, compozitorul cunoscut prin partiturile sale de obediență folclorică se lansează prin cîntece al căror conținut e fructul fanteziei poetului Heine. Înseamnă că oscila în conturarea opțiunilor estetice. E adevărat însă că nu a folosit versiunea germană a versurilor, ci traducerea românească datorată lui Șt. O. Iosif, ceea ce l-a determinat să caute în altă zonă nota de specificitate, anume în modul de intonare, în muzicalitatea caracteristică vorbirii noastre. S. Drăgoi nu era un pianist autonom, ceea ce nu-l împiedică să realizeze o armonioasă balansare a celor două compartimente, mai bine-zis, să creeze o țesătură instrumentală suficient de închegată și densă pentru a atenua rolul covîrșitor acordat vocii soliste, gîndită mai ales melodic. Astfel, cîntecele sale au aspectul unor generoase revărsări cantabile, fără să cadă în păcatul autorilor de romanțe, care nu știu să exploateze multiplele procedee de organizare melodică, folosind resursele recitativului, declamației, contrastele metrice . . .

Dedicație, Andante (sol minor), poartă gîndurile către iubita căreia i se închină lacrimile transformate în înmiresmate flori, iar suspinele în „coruri de privighetori"... E un cîntec liric, cu două perioade precedate de o introducere instrumentală creatoare de atmosferă, o înlănțuire de acorduri cu sens descendent, preferată de autor. Structura tematică se constituie printr-o înaintare ce nu antrenează contraste, adică *A A A A*. Paleta armonică circumscrisă în cadrele tonale, prin cromatizarea unor trepte din sfera subdominantei, pare să tindă spre zonele modalismului.

Suveranitatea tonală e și mai limpede în *Glas de primăvară, Andantino dolce (Mi major),* o duioasă evocare a anotimpului regenerator al vieții: „Glas de primăvară, blînd, / Tainic mă-nfioară"... Ceea ce este interesant privește axarea întregului edificiu sonor pe emblema motivică inițială a vocii soliste, demonstrînd că S. Drăgoi știe să folosească inventivitatea melodică și să închege un discurs fluent, constituit pe entități omogene. Deși forma cîntecului e binară *(AB),* contrastul se atenuează, căci se menține metrica și chiar structura motivică printr-o subtilă variere. Forma se înfățișează astfel:

	A		*B*		*coda*
intr.	*a*	*a*	*b* *b* *b* *b*		*b* *a*
2 4		4	4 4 4 4		2
	Mi	*Mi*	*la*	*Mi*	

Faptul că secțiunea secundară *b* se repetă de patru ori, plus a cincea oară, eliptic, în încheiere, nu face altceva decît să instaureze o anumită monotonie, ce se accentuează, deoarece elementul *b* se desprinde, prin reformulare, tot din motivul *a*-ului primar. Ceea ce trebuie însă reținut este gradul închegării unitare a discursului. Ca număr de măsuri, secțiunea *B* însumează și repriza, care însă nu mai era oportună, deoarece atributele tematice ale primei secțiuni intraseră în componența celei de a doua, deghizat în acel element *b* și, nedeghizat, acel *a*.

Versurile traduse de Șt. O. Iosif au incidență cu poetica sămănătoristă, emblemele naturii antrenează jalea, dorul, flori, plante, păsări, ape curgătoare, forme de relief care-i erau dragi compozitorului crescut în mediul rustic. *Prin crîngul verde* este, de asemenea, grăitor în acest sens; sturzul, dar mai ales rîndunelele care-și au cuibul sub fereastra iubitei sînt invocate pentru a deconspira motivul plînsului nefericitului îndrăgostit. Cîntecul are o linie melodică tipic romantică ce înscrie un arc arpegiat cu sens descendent, ușor cromatizat, cu fraze de structură clasică, în ce privește numărul măsurilor, cu o mai flexibilă vehiculare a treptelor secundare angrenate în discursul armonic. Cîntecul are patos, lejeritate și sinceritate, ceea ce face ca expresia să fie ademenitoare.

Copleșit de procedee convenționale, uneori decupate din retorica romanței, ne apare *Dimineața-ntreb zadarnic*... Și aici, construcția binară determină profilul arhitectonic. Următorul cîntec, *Atît de drăgă-*

lașă..., are o structură strofică, un conținut mai luminos, echivalentul stării de extaz cu care îndrăgostitul privește chipul adorat: „drăgălaș, alb ca o floare...“ Curios, primele două strofe se extind prin reluarea, la pian, a frazei *b*, în timp ce ultima strofă, a treia, e mai laconică. Tonalitatea luminoasă, *Sol major*, are și ea un rol în proiectarea radioasei atmosfere.

S. Drăgoi nu pare cantonat într-un tipar. Dacă textul îi permite, știe să găsească noi ipostaze. Cîntecul *În mai...* este edificator, avînd o identitate ce se poate schița astfel: *A A B A B A*, cu introducere și încheiere instrumentală, în ritm binar, avînd particularitatea că, după fraza *B*, factura pianistică ce susține *A*-ul are un aspect variațional. Și aici melodica e limpede trasată, în ritm de 6/8, ce nu sună a horă, ci e o mixtură între cîntec german și romanță, o ambianță destul de lîncedă și siropoasă, vorbind despre iubirea care a răsărit în mai, cînd mugurii încolțesc și însuflețesc întreaga fire... Cele mai multe cîntece sînt însă reci, conținînd clișee fade.

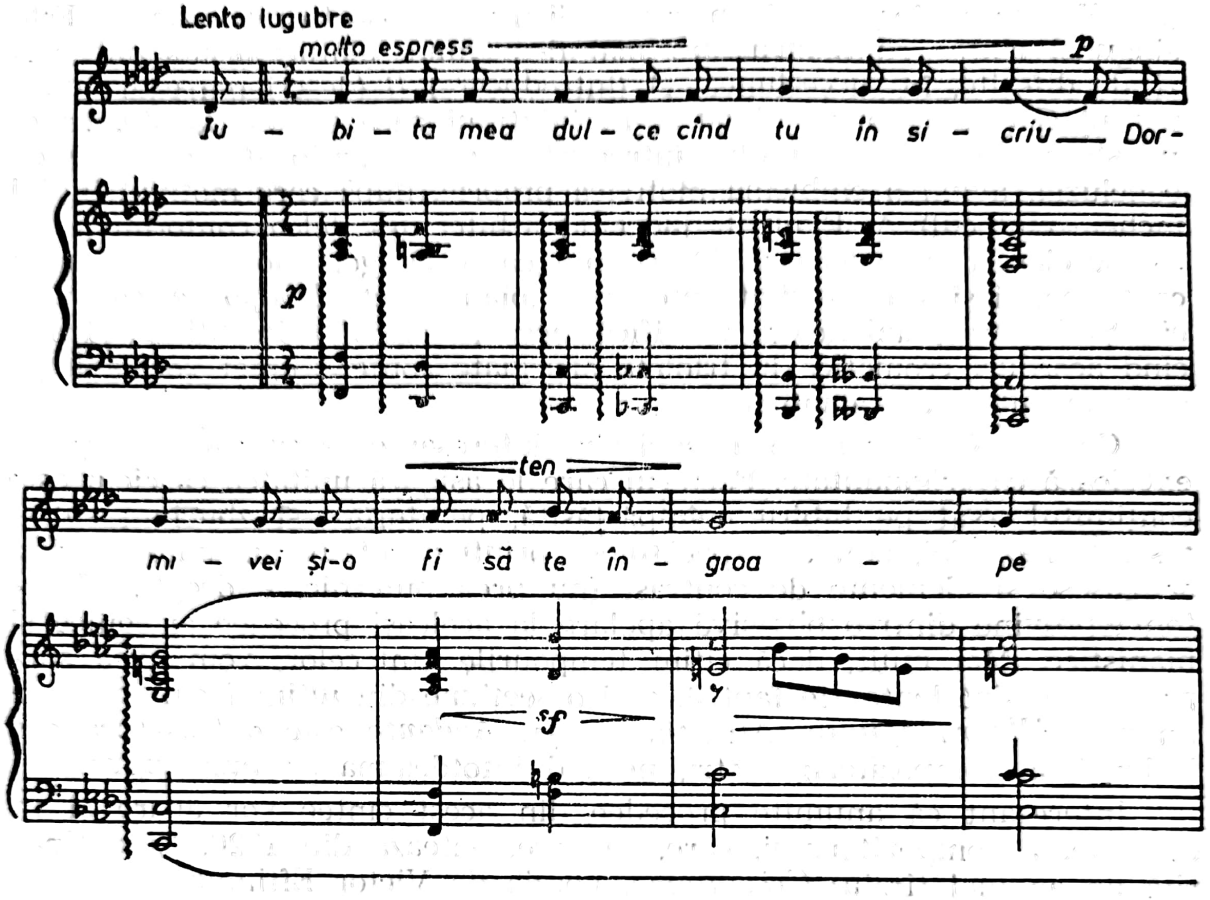
Cel mai dramatic cîntec al acestui ciclu, ce s-ar putea afla sub genericul dragostei mult rîvnite este, fără îndoială, *Iubita mea dulce...*, o zguduitoare scenă ce pare a fi dorință și jurămînt de credință. Imaginea poetică este halucinantă, desprinsă dintr-o îngrozitoare ficțiune: cînd iubita se va afla în sicriu, iubitul ar dori s-o însoțească „în negura negurei groape“... Atunci mireasa dorită va fi sărutată, iar eroul va putea „... să gem, să mă zbucium, să tremur, să plîng“ ... Mai departe, cînd morții „scula-se-vor în morminte“, cei doi vor dormi nestingheriți, cuprinși ca înainte în brațe, vor dormi fericiți împreună, netulburați; și cînd morții vor fi treziți de surle la judecata de apoi...

Evident, aici se revarsă potopul sentimentelor refulate, iubitul e gata să se sacrifice pentru iubită. Viziunea este cutremurătoare și telurică, iar elementul lugubru, introdus ca ultimă șansă pentru împlinirea dragostei, imprimă cîntecului o tentă halucinantă. Muzical, se valorifică procedeul contrastului tonal, tempo și metric, în sensul înscrierii unui traseu ternar:

Andante lugubre	*Allegro și Andante sostenuto*	*Andante lugubre*
A	*B*	*A*
6 2 / 8 4	6 / 8	6 2 / 8 4
fa minor	*la minor* / *re minor*	*fa minor*

În ce privește tematismul, cîntecul e conceput unitar, o singură idee melodică se plimbă autoritar în toate secțiunile, după normele variațiunii. Ea are un caracter dramatic, cu profilul ancorat în zona cîntecului funerar, parlando, desprins din recuzita muzicilor militare, a cîntecului german, avînd patos și sobrietate:

Scanned with OKEN Scanner



Acordurile pianului, atacate arpegiat, ca și simplitatea sau mersul cromatic din registrul grav au efectul unor bulgări de pămînt care se rostogolesc asupra coșciugului... Transpunînd în diferite tonalități fraza cu iz funebru și melodizîndu-se, tensiunea sporește concomitent cu pulsația ritmică ce o însoțește în secțiunea centrală, cu augmentarea ei ritmică, conferindu-i farmec răscolitor, intensificînd efectul lugubru.

Reconfortant, risipind atmosfera sumbră de dinainte, ne apare cîntecul *Serenadă,* deși tonalitatea anterioară, *fa minor,* se menține; cantilena are spontaneitate și avînt, în consensul versurilor: „Și dacă-n ochii tăi privesc, / Mă vindec și mă liniștesc".

Chipul iubitei este în gîndurile eroului cînd „... cu ochii-ntunecați de lacrimi, / Privește viscolul de-afară" din cîntecul *Afară-i noapte...* Cantilena recitativică are darul să instaureze și să determine o expresie melancolică, relativ calmă, nu lipsită de licăriri ale speranței. Conceput în formă ternară, în *Fa major,* să notăm apelarea la tehnica imitativă în secțiunea mediană, dialogul dintre vocea solistă și pianul acompaniator.

Aceleași procedee imitative revin și în introducerea contrapunctică la ultimul cîntec al ciclului *E sindrofie astă-seară...* Eroul privește de afară, din întuneric, petrecerea din casa iubitei, urmărindu-i umbra pe geam. Iubita nu poate pătrunde tumultul, durerea inimii întunecate care ar putea fi înseninată doar de către ea. Or aceasta nu se-ntîmplă

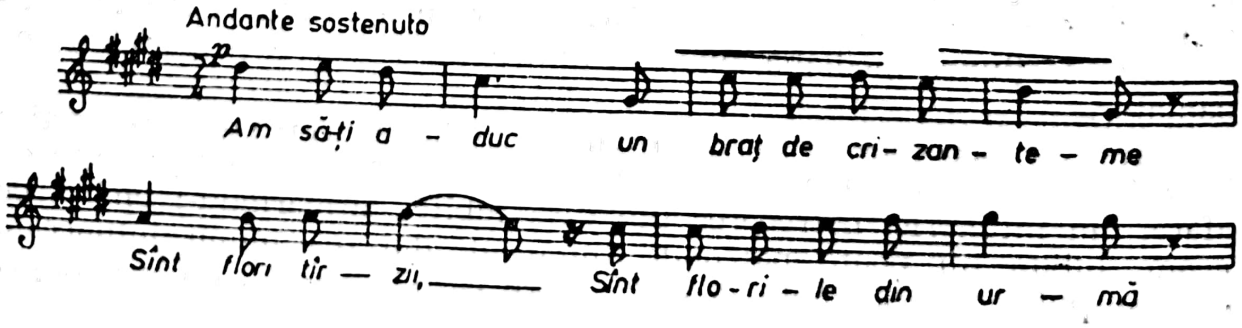
„... Ea geme, sîngerînd în noapte / Şi moare, însă tu nu vezi“ ... Este singurul cîntec cu o structură mai dezvoltată, alăturînd imagini muzicale diferite, în succesiunea: *A* (introducere) *B* (descrierea cadrului, a nopţii) *C* (corespunzînd singurătăţii iubitului care stă în noapte, prilejuieşte readucerea motivului introductiv) şi *D* (pasionată, coincide cu concluzia, avînd o emblemă motivică proprie, după care motivul iniţial încheie cîntecul) A. Evident, judecînd arhitectura deloc conformistă, se găsesc clare repere ternare. De reţinut că S. Drăgoi foloseşte nu numai cantilena, ci şi stilul recitat, intonarea „piangendo“, *Tempo del commincio*. Şi factura pianistică se modifică mereu, culminînd în ultimele fraze, cînd acorduri cromatice în triolete arpegiate conferă liniei vocale legănate un puternic dramatism.

Cele *10 Cîntece* de S. Drăgoi sînt interesante ca substanţă, deşi nu excelează ca originalitate. Factorul care le asigură unitatea ca ciclu este conţinutul axat pe iubire neîmpărtăşită, pe durere şi zbucium sufletesc. Într-un fel, cîntecele păcătuiesc printr-o relativă monotonie, deşi se găsesc şi elemente de contrast (nu prea puternic, e drept). Monotonia provine dintr-o obsesivă apelare la aceleaşi procedee armonice şi pianistice. Mai mult, dacă citim tempourile cîntecelor, vom avea surpriza că 9 sînt lente, de fapt 8, căci o secţiune din ultimul cîntec aduce un mic *Allegro agitato*. Atracţia pentru *Andante* este o trăsătură des întîlnită la compozitorii noştri, nefiind întotdeauna de bun augur.

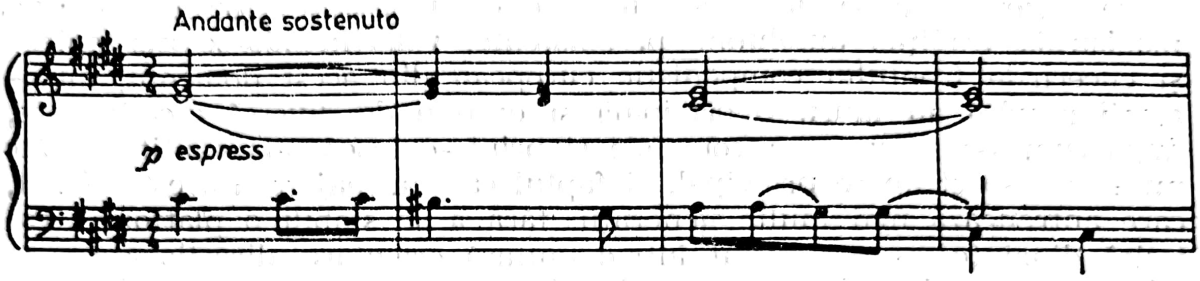
Interesant că anumite procedee din acest cîntec vor apare şi în capodopera compozitorului, care, se pare, datează din 1920, fiind tipărită un an mai tîrziu: *Crizanteme,* poezia de Victor Eftimiu.

Ca tematică poetică se află situată într-o zonă apropiată celor din *10 Cîntece,* similitudinile abundă. Iarăşi iubitul sau iubita se aşteaptă seara la fereastră, pentru a primi un braţ de crizanteme pentru a „...împodobi iubirea care moare“. Sentimentele dragostei sînt ofilite, panta pe care se află, conduce inevitabil spre un deznodămînt fatal.

Crizantemele poartă simbolul morţii primăverii şi, odată cu moartea lor, povestea dragostei se va încheia. Odată cu buchetul de crizanteme, iubita va primi şi „cel din urmă cîntec“ care i-a fost închinat... Frumuseţea cîntecului rezidă în parfumul liric al crizantemelor surprins în armoniile înmiresmate ale frazelor melodice care poartă înăbuşite suspine şi nestinse doruri... Ele izbucnesc mai ales în secţiunea centrală, bogată în fraze cantabile, plasate într-un registru voçal strălucitor, presărate cu alunecări cromatice. Probabil cea mai pregnantă cantilenă este din a doua strofă sau secţiune:



Prin constituția sa, acest cîntec, în *do diez minor*, are o alură particulară, îmbinînd forma strofică cu principiul variațional și tripartit. Astfel, discursul, același, se reînnoiește într-o dispunere ce pare încorsetată, dar are un suflu mereu proaspăt, prin modificările plasmei tematice, incluzînd profiluri vechi și noi, ingenios formulate și sudate, cimentate de emblema celulei inaugurale, bine individualizată, ce revine, deghizată sau nu, insistent, conferind întregului caracter monotematic, poliarticulat.



Desigur, marea reușită a acestui cîntec, ca și în alte cazuri, constă în ceea ce exprimă și nu poate fi redat prin cuvinte; avem în vedere nu numai generoasa sferă afectivă pe care o declanșează, ci și modalitatea transferului conținutului poetic în imagini sonore care comportă o anume sensibilitate

ZENO VANCEA

Pe linia conturării cîntecului românesc se afirmă și tînărul Zeno Vancea (n. 8 octombrie 1900 la Bocșa Vasiovei, județul Timiș), în perioada lugojeană, în anii adolescenței, cînd studia cu Ion Vidu și Iosif Willer.

În spiritul epocii, Zeno Vancea caută modalitățile specifice cîntecului românesc și, firesc, le va continua sau va apela la modelele devenite ilustre, de toți respectate, ale cîntecelor lui I. Vidu și Tiberiu Brediceanu. Deși nu va merge atît de direct spre sursa folclorică și nu va prelua și armoniza, tînărul compozitor va făuri piese vocal-instrumentale proprii, avînd în permanență chipul cîntecului bănățean.

Pierdute azi, în cea mai mare parte, reconstituirea istorică a genului cîntec-lied în creația lui Z. Vancea devine un temerar act de curaj. Totuși, cîteva elemente sînt certe, ceea ce permite trasarea procesului în linii mari. În anii 1916—1917 compune cîntece pe versurile adulate ale contemporanului Octavian Goga, prin excelență în stil popular: *Lună, lună, stea vicleană, Tu n-ai la ușa ta izvor...* și *O, noapte, punte blestemată...* pe care-l făcuse cunoscut tenorul Traian Grozăvescu, cîntece cu o melodică bogată, dublate de o subtilă secundare a unui liant armonic.

Scanned with OKEN Scanner

Cam în aceeași etapă, deci anii 1916—1918, compune ciclul de 7 *Idile*, transpunînd în sunete acele poezii ale lui George Coșbuc, ciclu ce pare a fi pierdut...

* * *

Cîteva idei, în loc de concluzii la acest capitol consacrat unei impunătoare creații cu valori, inerent inegale, dar care oferă numeroase creații și autori de înaltă ținută artistică, profesională, care au îmbrățișat o mare varietate de, să zicem, specii ale cîntecului. Astfel, pornindu-se pe magistrala tradiției autohtone preexistente, valorificîndu-se moștenirea și cuceririle frontului componistic european din acest domeniu, muzicienii români au făurit o originală și extrem de diversă creație care, după cum s-a văzut, se recomandă și printr-o însemnată cantitate. Dar nu acest aspect apare principal, ci faptul că axa majoră a acestui front, care antrenează mai multe generații, fără a se stabili o platformă estetică dinainte, s-a constituit într-o unitară orientare, direcționată spre țelul suprem: dezvoltarea tipologiei românești a cîntecului, prin preluarea directă sau indirectă a potențialului artistic al cîntecului popular, prin cultivarea adecvată, proprie muzicii, a rostirii graiului românesc, prin inventarea, descoperirea sau intuirea expresivității firii, temperamentului și sensibilității românești.

În final însă, dorim să mai deschidem o fereastră a genului, lăsînd întredeschise și altele care n-au putut fi abordate, cine știe din ce motive. Revenind, problema specificității nu trebuie privită rigid, deoarece cîntecul românesc, rod al fanteziei compozitorilor, nu se restrînge la acele producții care posedă nemijlocit rezonanță populară. Credem că asupra acestui aspect nu mai este nevoie să zăbovim. În orbita cîtecului intră și acele partituri care preiau creații literare universale, au un limbaj universal, adică propriu tradiției muzicii universale și chiar acele creații care caută integrarea, comuniunea unui limbaj propriu unei alte culturi și Școli muzicale. Din fericire, orbita cîntecului românesc este deja atît de vastă, încît acceptă, încît cuprinde și asemenea creații. Astfel, putem invoca pe Constantin Brăiloiu cu cele *3 poeme arabe*, sau pe Marcel Mihalovici, autorul a *3 poeme chineze* (1920), pe care, din păcate, nu le-am obținut. De bună seamă, aceste creații pot fi puse pe seama tendinței de căutare a exotismului, deși pot să nu aibă nimic cu acesta. Mai important ni se pare faptul că orizontul componisticii, al cîntecului este extrem de larg, indiciu sigur al progresului și al maturității.

Și compozitorul ungur Béla Bartók trebuie luat în considerație, deoarece alături de creații pentru pian, două coruri *(Nu te supăra, mireasă* și *Măi, bădiță, prostule)*, a prelucrat și *Nouă cîntece populare românești*, pentru voce și pian (1915), anume: 1. *Ai! Mă dusei la biseric'*, 2. *Hei, tătă lume' vre și moru*, 3. *Vai dă mine*, 4. *Fă-mă, Doamne, ce mi-i face*, 5. *Colindă*, 6. *Pînă fusei la maica, măi*, 7. *Duce-m-oi*, 8. *Horește-ți, fată, horile* și 9. *D-auzit-am joi la moară*. Cu excepția unuia, toate provin din Bihor și au o fermecătoare configurație, excelînd într-o nuanțată expresie lirică.

Scanned with OKEN Scanner

CREAȚIA VOCAL-SIMFONICĂ

PROLEGOMENE

Dacă evaluăm ponderea muzicii vocal-instrumentale, în contextul general al genurilor afirmate în creația românească a epocii, după numărul compozitorilor care au abordat și, mai ales după numărul titlurilor, atunci se găsesc suficiente argumente în favoarea tezei că și acest domeniu a suscitat interes, dezvoltîndu-se constant, într-un ritm care este însă mai lent. E adevărat, nivelul artistic evidențiat pare mai coborît, comparativ cu muzica simfonică, bunăoară, ceea ce înseamnă că și cantitatea partiturilor importante, semnificative, cu rezonanță, este mai redusă.

Excelează compozitorii generațiilor mai înaintate, în prim-plan fiind I. Mureșianu și G. Dima, alăturîndu-li-se elevi ca L. Domide ori compozitori de calibru redus. Noua generație se apropie cu oarecare timiditate de formele cantatei, și numai prin cîteva tentative, care nu au avut rezonanță. Este adevărat, unele, deși finisate, nu au ajuns în sala de concert, ceea ce înseamnă că nu au avut ecoul pe care autorul l-a dorit. Se găsesc și cazuri cînd compozitorul a optat pentru o specie vocal-simfonică, în perspectiva conceperii unei creații care să depășească condiția genului, dar din motive greu detectabile, au renunțat în faza de schițe, de realizare parțială, la proiectul anvizajat. Ne referim în acest sens la Enescu — *Strigoii* și la Scarlatescu — *Stabat Mater*.

Pe de altă parte, nu poate fi scăpat din vedere cadrul vieții concertante, care nu oferea siguranța interpretării, neexistînd coruri profesio-

Scanned with OKEN Scanner

niste pliate pe lîngă orchestrele simfonice. Creaţiile vocal-simfonice au avut ecou la cîteva din ansamblurile corale cu profil de amatori, adică Societatea „Carmen", Reuniunile române de cîntări din Braşov şi Sibiu... I. Mureşianu a recurs la forţele coriştilor din Blaj, care nu erau profesionişti, pentru a-şi prezenta creaţiile. Din această cauză, însăşi conceperea unei creaţii vocal-simfonice era handicapată de stadiul formaţiei care ar fi putut-o înscrie în repertoriu, ceea ce poate explica, în multe cazuri, nivelul nu prea ridicat, deci concesiile tehnice, ale căror repercusiuni asupra finalităţii artistice erau în asemenea circumstanţe inevitabile.

Determinînd cantonarea stilistică a genurilor vocal-simfonice, nu avem prea multe opţiuni, dominant fiind romantismul timpuriu. Contururi impresioniste răzleţe apar în unele creaţii, dar fără consecvenţă. Mai pregnante sînt elementele postromantice, chiar preexpresioniste în schiţele lui Enescu, etalînd ancorarea promptă în fluxul demersurilor novatoare. Apar, cum e şi firesc, numeroase sonorităţi folclorice, mai ales în creaţii cu subiecte istorice sau cele inspirate din viaţa populară.

Deşi genul suveran rămîne balada, fiind cel mai solicitat, se poate observa tendinţa lărgirii cadrelor, ceea ce face posibilă afirmarea unor poeme, cantate (jubiliare) şi oratorii. În sfera muzicii sacre se întîlnesc madrigale acompaniate şi creaţii complexe, de tipul *Stabat Mater*.

O privire obiectivă şi completă asupra creaţiei vocal-simfonice pare utopică, deoarece multe dintre cele aproximativ 50 de opusuri se găsesc în fonduri inaccesibile, neidentificate deocamdată sau, pur şi simplu, sînt pierdute. Cu toate acestea, din prezentarea multora, credem că se va contura traseul istoric parcurs şi profilul lor tematico-muzical.

IACOB MUREŞIANU — CONSTANTIN BRÂNCOVEANU, ERCULEAN

Indiscutabil, compozitorul blăjean are cel mai însemnat aport în acest domeniu, nu pentru că ar fi atins performanţe valorice nemaipomenite, deoarece de aşa ceva nu poate fi vorba. Atunci? Există, în schimb, suficiente elemente care-i susţin poziţia de lider. Anume, este cel mai prolific autor, cu cinci creaţii, vehiculînd o tematică românească transpusă muzical în imagini ce adeseori deconspiră sursa folclorică pe care se edifică. Totodată, trebuie luat în considerare şi faptul, nelipsit de importanţă, că partiturile sale au fost cîntate, beneficiind de un larg ecou, deoarece, în afara Blajului, au răsunat şi la Bucureşti şi la Budapesta, ca să nu mai invocăm diferitele localităţi din Transilvania. Astfel, la Blaj, în 12 februarie 1907, s-a cîntat *Şoimul şi floarea fagului*. În concertul Tinerimii române de la Budapesta, din 9 martie 1907, a răsunat balada *Constantin Brîncoveanu*. În primăvara anului 1906, la Ateneul

Român din București, s-a prezentat cu mare succes *Mănăstirea Argeșului* de către Corala „Carmen", făcîndu-l pe E. D. Fagure să scrie: „Motive de doină și de hore străbat partiția din cînd în cînd, fără abuz și bine împletite, pentru a da întregului un caracter național"[1]. În *Acțiunea Conservatoare* din 9 mai 1906 se acorda un însemnat loc acestei creații: „*Mănăstirea Argeșului* poate fi clasificată fără îndoială în fruntea celor mai splendide compoziții muzicale naționale".

Cu o asemenea carte de vizită, și aprecierile de acest fel abundă, I. Mureșianu rămîne, așadar, compozitorul de frunte al genului vocal-simfonic, etalînd o concepție dramatică extrasă, în cele mai multe cazuri, din scrierile lui V. Alecsandri. Planurile erau astfel conduse ca să înlesnească o desfășurare narativă purtată de observatori ai unei mici întîmplări ce se concretizează într-o confruntare conflictuală de redusă intensitate dramatică, rezolvată fie prin neconcordanța lumilor din care fac parte, fie printr-un consens la care ajung. Deci, după faza expozițională, urmează o secțiune centrală care e susținută de voci soliste, personificînd eroii care se află în dispută. După care, se reiau ideile muzicale din expoziție, care au sau nu un caracter concluziv, instaurînd o structură ternară sau o imagine contemplativă, statică, meditativă, revenind la starea inițială, ca și cum nimic nu s-a petrecut, altfel spus, în lume multe se întîmplă, dar cursul vieții e același, de nestrămutat...

Curios, creîndu-și muzica, autorul lasă impresia unui puternic suflu epic, care ar predomina, dar adevărul nu este întotdeauna acesta. Fabulația lui Alecsandri, adeseori simbolică, are un flux ce se derulează epic, fiind în esență subsumat, deoarece firicelul dramatic ce constituie pretextul ideatic își dezvăluie încărcătura epică. Evident, în creațiile vocal-simfonice de orientare istorică, factorul narativ se implică în proiectarea adevărului dramatic, obiectiv.

I. Mureșianu preconizează o dramaturgie închisă, în pofida tentativei de emancipare pe care o trădează uneori, urmărind dintr-o vizibilă străduință, să angreneze fluxul sonor în desfășurări cît mai cursive și mai omogene, ceea ce echivalează cu alăturări de numere, mai mult sau mai puțin ample, dezvoltate. Simfonismul său nu are respirație largă, fantezia sa nu anvizajează spațialitate, ceea ce se repercutează asupra întregului, lăsînd impresia unei derulări mozaicate.

Consecvent, I. Mureșianu se menține în liantul stilistic romantic timpuriu, afirmat și în creațiile anterioare, păstrînd aceleași clișee tehnice pentru care muzica sa are un anume farmec, purtînd rezonanțe cu iz ruginit, în pofida antrenării inflexiunilor folclorice, nici ele prea riguros selectate. Mai presus de toate însă, I. Mureșianu surprinde prin eterogenitatea surselor pe care le solicită, nedepunînd un efort vizibil spre a le atenua particularitățile, asimilîndu-le mai personal. Din această cauză, creațiile sale sînt inconsecvente ca plasmă sonoră, deconspirînd momente destul de diverse ca substanță, favorizînd un stil duplicitar, în

[1] Fagure, E. D. *Al 9-lea concert al Societății „Carmen"*. În: *Adevărul*, 9 mai 1906.

care se polarizează inflexiuni romantice de alură mendelssohniană și inflexiuni de esență folclorică, ele însele preluate din filonul muzicii orășenești transilvănene. E drept, rar se pot identifica și elemente caracteristice cîntecului popular țărănesc.

În plan armonic, se remarcă același dualism, prin racordarea atributelor modalismului folcloric la funcționalitatea major-minoră, realizîndu-se un tribut care conține forța, pe ansamblu, de a orienta limbajul spre zone cu specificitate recognoscibilă românească. Necantonarea într-o sferă sonoră fermă denotă că I. Mureșianu nu era prea sigur pe aparatul tehnic, oscilațiile, de fapt contradicțiile care se manifestă în universul lui stilistic se explică prin provincialismul său, înțeles atît în sens propriu, cît și figurat.

Poetul care l-a inspirat, Vasile Alecsandri, i-a oferit atît ideile, versurile creațiilor vocal simfonice, dar, odată cu acestea, și deficiențele lor, concretizate în laconismul prezentării fabulei și, mai ales, într-un sens larg, în idilismul și naivitatea portretizării sau a conducerii brumei de acțiune abia schițată. Căci, dintr-o baladă edulcorantă, oricît de ingenios ar fi compozitorul, este greu de crezut că se poate naște altceva prin translație muzicală. Așadar, fără să aibă o deosebită valoare artistică, partiturile vocal-simfonice ale lui I. Mureșianu reprezintă momente în afirmarea muzicii românești, fapt pentru care cunoașterea lor apare evidentă.

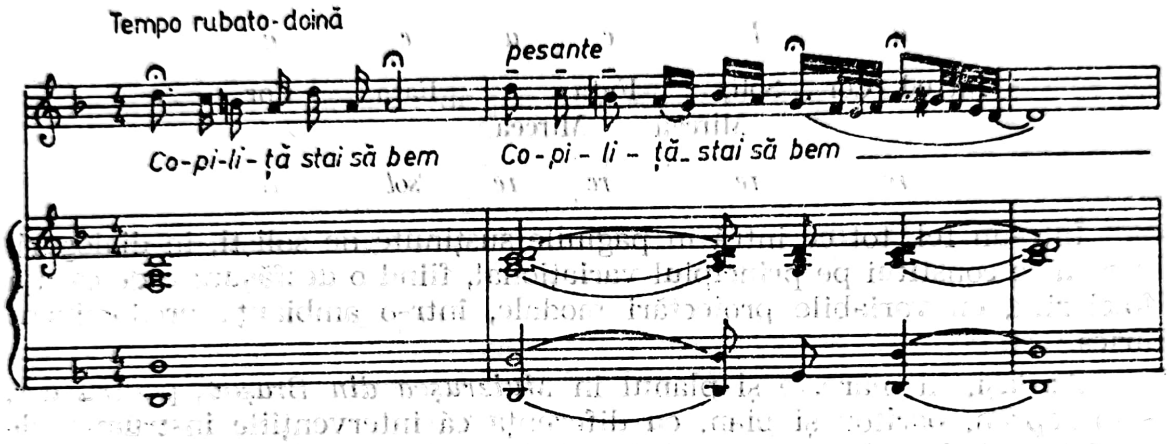
Înscriindu-se pe linia trasată în *Brumărelul* și *Doina iubirii*, *Năluca*, pentru cor, solo tenor, sopran și acompaniament instrumental (pian)[2], pare a fi una dintre cele mai interesante, datorită caracterului românesc al muzicii care definește profilurile eroilor, soliștilor, Mircea și Fetica. Pretextul literar este axat pe întîlnirea lui Mircea (probabil cel Bătrîn) cu o tînără fată care urca pe cărare, purtînd o cofă cu apă de la fîntînă. Cerîndu-i apă să-și potolească setea, fata ezită, deoarece știe de la dragul ei că nu e bine să intre în vorbă cu străinii întîlniți, deoarece nu de apă „le e sete, ci de sărutări de fete". Fata-i spune să coboare în vale la fîntînă, unde este o cofă cu apă, dar, înainte de a bea, să sufle peste ea, pentru a alunga „năluca", blestemul, descîntecul vreunei babe blestemate. Mircea coboară în grabă și, însetat cum era, soarbe apa fără să dea ascultare sfaturilor fetei și, pe măsură ce înghițea apa, îl apuca dorul de fată și fiori reci. La a treia înghițitură, Mircea cade fără suflare. Versurile au un aer romantic, alăturînd teme favorite: frumusețea naturii, vitejia, dragostea, blestemul, într-o derulare narativă fără acumulări tensionale. În acest sens poate fi grăitor faptul că tonalitatea *re minor* e suverană, exceptînd ultima intervenție a Fetei, ce modulează la subdominantă, *sol minor* cu treapta a IV-a urcată, în tempo de horă. Acest, să-i zicem, arioso corespunde momentului în care Fata-i spune lui Mircea să

[2] Asupra anului compunerii sînt două versiuni. V. Cosma, în *Muzicieni români*, op. cit., p. 319, indică 1893, iar M. Gherman și R. Borbil, în *Iacob Mureșianu, Coruri*, Brașov, 1971, p. 11 ... „jurul anului 1904", ca și *Muierușca din Brașov*.

meargă în vale, unde va găsi cofa cu apă, prevenindu-l să fie cu băgare de seamă, spre a evita povara unei eventuale vrăji.

Corului i se atribuie rolul unui narator ce înfățișează cadrul întîmplării și consecințele ei, revenindu-i deci, expoziția și repriza, deznodămîntul. Este însă adevărat că, în primele măsuri, pianul desfășoară o tumultuoasă derulare motivică în tempo de 6/8, în octave, „o structură incisivă, prevestind ceva tulbure", după care corul intonează „Frunză verde alunică" ..., o cantilenă în caracter de horă ce glisează o clipă spre sfera dominantei.

Ceea ce urmează merită o remarcă specială, căci portretul lui Mircea, solo tenor, este realizat prin intermediul unei „doine", în „Tempo rubato", etalînd formule caracteristice, cu melisme și semicadențe de o reală frumusețe.



Acest exemplu denotă gradul înalt al cunoașterii muzicii populare țărănești de către I. Mureșianu, sensibilitatea sa deosebită, ca și acreditarea modalismului. Numai că, privind retrospectiv, vom remarca cum, pe o suprafață restrînsă, doar circa 30 de măsuri, sînt alăturate trei straturi stilistice. Motivul introductiv, deși în ritm de horă, are cele mai clare inflexiuni romantice, corul care îi urmează pare decupat din sfera cîntecului orășenesc, în stil popular, iar melopeea din partida lui Mircea, cum am arătat, este cea mai limpede doină. Tocmai acest mozaic, această inconsecvență este de natură să atenueze forța unor pagini originale, datorate receptării sugestiilor populare.

Remarcînd tetracordul frigic cu care începe această doină, întîlnită și la Al. Flechtenmacher, ca și al doilea tetracord, de data aceasta „alterat, dînd naștere, prin triton, caracteristicului mod necromatic tritonic popular" întîlnit frecvent în creația lui P. Constantinescu, George Breazul atrage atenția asupra frecvenței, în opera lui I. Mureșianu, fiind un atribut cu funcție de punte unitară între creația sa și a altor compozitori de dincolo de Carpați.[3]

[3] Breazul, G. *Iacob Mureșianu*. În: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II, Ed. îngrijită de V. Tomescu, București, Edit. Muzicală. 1966, p. 374—375.

Corul intervine cu replica „La fîntînă", pentru a încheia fraza, după care Mircea repetă motivul doinit. Răspunsul fetei, *Allegretto e passionato*, e o cantilenă ce instaurează o altă ipostază a modului de *re*, anume cu treptele a IV-a și a VI-a urcate (*sol diez* și *si natural*), alcătuită din două perioade (*a* și *b*), și interpunerea replicii lui Mircea, o frază de alură recitativică ce apare în tonalitatea majoră (la început), după care Ariosoul fetei, *sol minor*, invocat deja, vehiculează o melodie construită pe scara *sol — la — si bemol — do diez — re*, ceea ce avantajează coloratura modală populară. Importanța ideatică a frazei „Să nu fie descîntată de o babă blestemată"... e marcată prin dublarea liniei vocale în partida instrumentală.

Arhitectura poemului *Năluca* se prezintă astfel:

A	*B*		*B*		*A*
a	*b*	*c*	*d*	*e*	*a*
Introd. Cor	Soli, Mircea	Fata Mircea		Fata	Cor
re	*re*	*re*	*re*	*sol*	*re*

Într-un fel, tot ce intră în paginile susținute de soliști, în dialoguri, pare a se constitui pe principiul variațional, fiind o desfășurare de esență folclorică, cu variabile proiectări modale, într-o ambianță predominant lirică.

Același, în mare, e și planul în *Muierușca din Brașov*, pentru cor, solo sopran, bariton și pian, cu diferența că intervențiile instrumentale capătă extindere între momentele soliștilor, în scopul generalizării contextului emoțional. Vocile soliste nu apar doar în dialoguri, ci și într-un duet, după care corul final, deși readuce elemente tematice, apare mai desfășurat și agrementat cu procedee polifonice. De altfel, substanța muzicală a acestei lucrări este mai voalată, neavînd spontaneitate și nici relief, fapt care se explică printr-o melodicitate caducă, prea puternic grefată pe clișee romantice. Tematica oferită de V. Alecsandri în *Muierușca din Brașov* vizează sentimentul de dragoste care începuse să se ofilească. Tînărul cere iubitei să-i aducă „mura albastră și amară / Sloi de gheață-n miez de vară". Ea-i răspunde că așa ceva nu a văzut prin munții colindați. În fond, ceea ce ceruse nu era altceva decît mai multă dragoste, ochiul iubitei simbolizînd mura albastră, iar sloiul de gheață reprezenta inima-i rece.

În planul tonal al acestei creații se observă o mai mare mobilitate, *re minorul* care se află la bază nu domină autoritar, fiind înlocuit prin *do minor*, prima intervenție a baritonului, *sol minor*, ori ariosoul fetei, ca duetul să se înscrie în relativa majoră, *Fa*. Nota de specificitate este atenuată dar, în schimb, se lărgește terenul acordat recitativelor și, cum arătasem, interludiilor instrumentale.

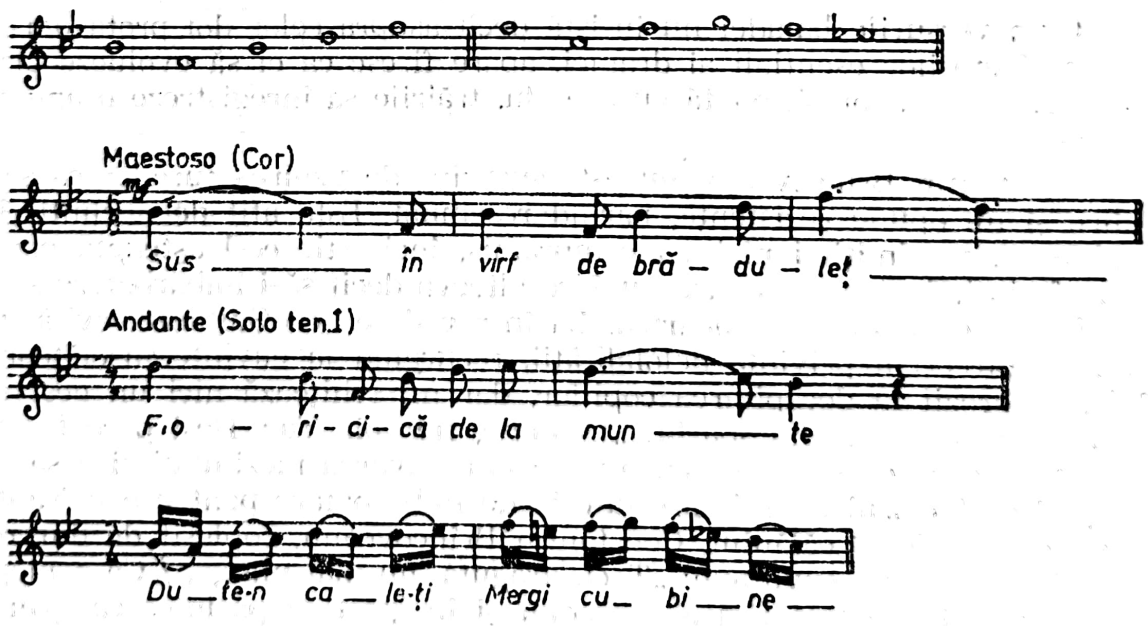
O tentă simbolică are de asemenea *Șoimul și floarea fagului*, baladă pe versuri de V. Alecsandri, pentru cor și doi tenori solo. O baladă emi-

Scanned with OKEN Scanner

namente vocală, corul devenind în partea centrală factor acompaniator, în care pretextul e oferit de ideea incompatibilității iubirii dintre un șoimuleț și floarea fagului.

Desfășurarea narațiunii parcurge același traseu ca în lucrările precedente. În părțile extreme, corul susține, prin aceeași muzică, imaginea naturii în care un șoimuleț se oprește într-un vîrf de brad și zărește jos floarea care caută să se ferească de soare. Corul are suflu, emanînd o sonoritate ce trimite fantezia auditivă spre zonele romantismului weberian. Șoimul, în ipostaza solistică a tenorului I, în tonalitatea inițială *Si bemol major*, intonează o melodioasă linie ce capătă relief și prin contrastul pe care-l descrie, în contextul susținerii de către cor a unor acorduri statice (tonică, dominantă, subdominantă), în largi valori ritmice. Propunerea de împerechere e respinsă de către floare, solo tenor II, într-o și mai desfășurată secțiune, care e concepută în două fraze; prima *Maestoso*, cînd sentențios se redă în formule melodico-recitativice adevărul că „fiecare cu al său trai" ... descriind enorma prăpastie care-i desparte. A doua frază are caracter de joc, solistul derulează o voioasă linie în șaisprezecimi, melismatică, un fel de învîrtită, dar în 2/4, marcată de ritmul ostinato al corului. Floarea-l invită să-și ia zborul și, odată cu aceasta, și gîndul că ar fi posibilă comuniunea lor ... Deci, I. Mureșianu introduce într-o formă deghizată, în intervenția tenorului II, relația de mișcare lent — repede, rubato — giusto, după modelul practicii populare.

Este interesant că jocul se pliază perfect în ambianța tematismului, ceea ce se explică prin axarea tuturor momentelor pe o celulă primară clădită pe notele arpegiului tonicii, după cum se constată în exemplul de mai jos, ceea ce înseamnă aplicarea principiului variațional.



În 1905, Iacob Mureșianu compune dramatica baladă *Constantin Brîncoveanu*, proiectînd tragicul destin al domnitorului român care a plătit cu viața sa și a celor trei copii atașamentul la legea strămoșească. Loia-

litate, dîrzenie, stoicism, curaj, tărie de caracter sînt cîteva din dominantele personalității sale, greu puse la încercare de necruțătoarea forță a opresiunii otomane. În fața celor mai groaznice suplicii, Constantin Brîncoveanu rămîne neclintit în atitudinea față de neam și credință, preferînd moartea decît trădarea valorilor etice și spirituale pe care le reprezenta. În plan conflictual, se opun de fapt două lumi diametrale, reprezentate prin domnul român și sultanul turc; două poziții antagonice, intolerante una față de cealaltă, surprinse în atitudini caracteristice. Din această confruntare ireconciliabilă se conturează doar o singură rezolvare, aceea a suprimării uneia din părțile adverse, și aceasta, în condițiile forței otomane, nu putea fi decît cea română, respectiv familia brîncovenească. Ca și în alte creații, moartea eroului, adică triumful forțelor adverse, nu implică decît o fațetă a complexei derulări, dînd cîștig de cauză laturii factologice. Căci, pe plan etico-filosofic, cel care-și adjudecă partida este Brîncoveanu, caracterul său nesovăielnic, tăria cu care-și susține idealul în care crede, păstrîndu-și tradiția strămoșească, fac din el un erou, o figură patriotică luminoasă.

Compozitorul a preluat aidoma balada care evocă personalitatea tragică a domnitorului, fără să intervină asupra textului. Din această cauză suferă, într-un fel, acțiunea, motivarea ei și cadrul desfășurării fiind redate numai în contururi lapidare, uneori aforistice. Cu toate acestea, se încheagă o acțiune desfășurată în sens ascendent, cu nerv dramatic, conturînd cele două personaje care se înfruntă: Brîncoveanu și Sultanul. Acțiunea este relatată de către cor și Narator, acesta din urmă apărînd doar în cele trei momente, cînd sînt maziliți feciorii lui Brîncoveanu. Prin povestirea corului se sugerează, suficient de plastic, cadrul evenimentelor, cum evoluează, atitudini, consecințe.

Cum versurile baladei nu insistă decît asupra celor doi protagoniști, asupra factorilor esențiali ai dramei, apare firesc ca ei să evolueze prin comportamentul lor și, odată cu aceasta, trăirile să înregistreze o anume traiectorie.

Constantin Brîncoveanu nu este surprins de venirea turcilor ca să-l ridice și nu opune rezistență, părînd resemnat. Este atît de neclintit în poziția sa, neadmițînd nici un compromis, încît știe ce-l așteaptă pe el și pe feciori, fapt pentru care nu face altceva decît să-i îmbărbăteze spre a înfrunta cu demnitate moartea. La întrevederea cu Sultanul, evită un răspuns direct în privința neloialității, recurgînd la cuvinte înșelătoare. Asistă îngrozit la decapitarea copiilor, dar nu schițează nici un gest că ar putea concepe o altă soartă: „Doamne, fie voia Ta.“ Deși pare foarte afectat de ceea ce se întîmplă, nu acceptă salvarea mezinului și a sa... Simțind că feciorul cel mic are nevoie de îmbărbătare pentru a înfrunta cu stoicism paloșul călăului, Constantin Brîncoveanu, copleșit de durere, i se adresează prin cuvintele: „Taci, drăguță, nu mai plînge, / Că-n piept inima-mi se frînge“. Astfel e prezentat și în ipostază părintească, știind să-și stăpînească suferința, pentru a rezista cu demnitate grelei încercări. În cele din urmă, revolta și disprețul, furia și ura acumulate răbufnesc; Constantin Brîncoveanu îi înfruntă: „Alei, tîlhari păgîni!“, bles-

temîndu-i să dispară de pe pămînt, să n-aibă „loc de îngropat și nici copii de sărutat". Fraza finală din partida sa subliniază, odată în plus, atitudinea neclintită: „Să știți c-a murit creștin (român), Brîncoveanu Constantin".

Paleta evolutivă a personajului, deși nu e prea bogată, totuși proiectează o dinamică interioară. I. Mureșianu adoptă în baladă principiul dramaturgiei înghețate, declarative, și în prea mică măsură, cel al progresiunii dramatice. Acest aspect poate fi demonstrat și în portretizarea Sultanului, care apare mai întîi în postură de inchizitor autoritar, interogîndu-și adversarul dacă e adevărat că a vrut să se desprindă de imperiu, că a bătut bani de aur fără să ceară învoială? Apoi, nemulțumit de răspunsul primit, calificîndu-l viclean, îi cere, într-o manieră categorică, să se lase de legea românească. Propunerea va fi reînnoită după decapitarea celor doi copii ai lui Brîcoveanu, dar fără ecou. Cruzimea și despotismul Sultanului se confundă apoi cu monstruosul supliciu la care l-a supus pe Constantin Brîncoveanu, chinuindu-l pînă și-a dat obștescul sfîrșit.

Compozitorul recurge la un ansamblu alcătuit din soliști vocali, bariton — Constantin Brîncoveanu; bas — Sultanul; tenor — Naratorul; cor bărbătesc și orchestră simfonică (suflători lemn, alămuri — 3 corni în Fa și 2 trombe în Fa, trombonne basso) timpani și coarde. Deci o formație cu un potențial timbral bogat, dar care nu va fi valorificat în sens coloristic.

Corului i se atribuie un spațiu amplu, funcțiile sale fiind multiple, primează însă aceea de observator al derulării evenimentelor. Corul ne introduce în miezul acțiunii (*Allegro moderato*), căci există în această baladă o relativ bogată acțiune, prezentînd îngrijorarea Sultanului că domnul român Constantin Brîncoveanu strînge averi, deci acumulează forță, putînd deveni un pericol, ceea ce determină hotărîrea de a-l înlătura. Acest embrion dramatic trasat lapidar, expoziția, cuprinde tot ceea ce se va întîmpla mai apoi, într-o dezvoltare ce extinde faptele, dîndu-le tentă mai concretă. În proiectarea frazelor muzicale se operează cu formule melodice și recitativice. În enunțare, melodicitatea putea fi detectată în nararea faptelor: „Într-o joi de dimineață"... cu acordul minor de tonică, în răsturnarea primă, urmîndu-i oscilația majoră și tonică în sopran ce vor imprima discursului o clară fizionomie recitativică, antrenînd un mers restrîns în secunde, după care se melodizează linia vocală. Startul e antrenant, Brîncoveanu își începe ziua liniștit, își face toaleta, dar, uitîndu-se pe geam, vede curtea înconjurată, ceea ce-l înspăimîntă.

Tratarea corului nu este numai omofonă. După o structură acordico-recitativică (nr. 3 — *Allegretto*), corului i se încredințează o stretta, „La Stambul în turnul mare", o formulă în care se infiltrează melisme cadențiale, menite a sugera ambianța orientală ce se reia, după care, din nou, se reinstaurează scriitura omofonă, momentul în care se arată că Brîncoveanu n-a stat mult închis în turn, fiind adus în foișorul de pe malul Bosforului, din apropierea reședinței Sultanului.

Scanned with OKEN Scanner

La unison (*nr. 8, Con fuoco*), printr-o melodică colțuroasă, arondată într-un ambitus de cvintă micșorată, după care urmează deschideri acordice cu mers cromatic, încheiate cu cadență perfectă, corul povestește cum Sultanul face semn de începere pentru mazilirea feciorilor de domn. Deși narează, prin muzica ce i se atribuie, corul este impresionat de ceea ce se întîmplă. Este înfățișată și execuția mezinului, într-o manieră diferită, păstrîndu-se însă elementele de tensiune (*nr. 11 — Allegretto*). Imitații contrapunctice apar în corul „Sultanul se minuna", (*nr. 14, Allegretto*), condus în sens ascendent, încheind, ca de obicei, prin cadențe decise ce duc acțiunea mai departe.

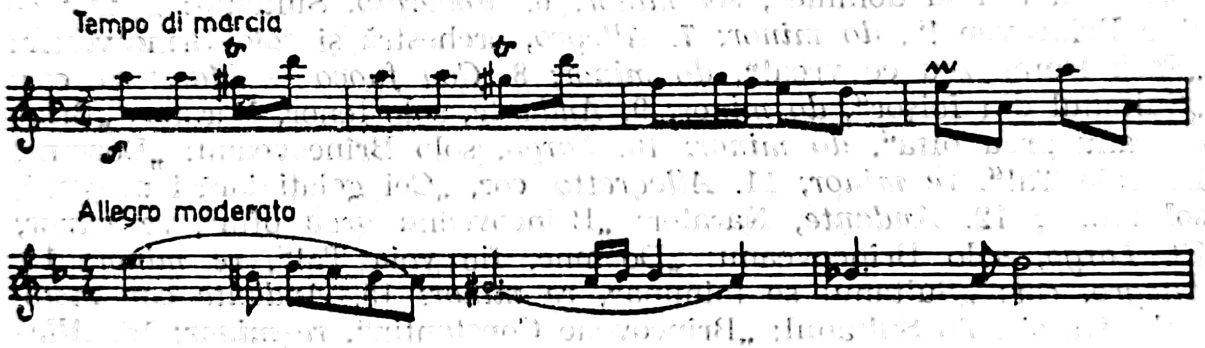
Grav și apăsător sună corul în acordurile prin care se relatează încruntarea Sultanului auzind răspunsul negativ al lui Brîncoveanu, secondată de uciderea celui mai mic fecior (*nr. 17, Allegro moderato*). Tot o funcție de punte se atribuie și corului care-l prezintă pe Constantin Brîncoveanu cu inima zdrobită, năpustindu-se peste leșurile copiilor pe care le îmbrățișează, după care-l înfruntă curajos pe Sultan. Aici acordurile, în principal septime micșorate, par mai rarefiate, subliniind parcă îndîrjirea și revolta părintelui îndurerat (*nr. 20, Allegro*). Probabil cel mai întins cor este axat pe o temă jucăușă (*nr. 22, Allegretto giocoso*), care poate nedumeri, deoarece caracterul ei ar părea neconcordant cu situația dramatică, Constantin Brîncoveanu este supus unor brutale chinuri și omorît. I. Mureșianu însă recurge la acest cvasijoc, deoarece îi prezintă pe turci într-o viziune sarcastică, furia lor căpătînd contururi hidoase, după care i se adresează cinic (*Maestoso*), întrebîndu-l dacă-și recunoaște pielea, jupuită și tăvălită prin noroi. Acum muzica are o altă înfățișare, e o chemare triumfătoare, cumulată cu aroganța tipică celor puternici și sfidători ... Curios, acum corul lasă impresia identificării cu ienicerii sultanului, căci imaginea lor apare sugestiv realizată printr-o muzică cu tribulații cvasiorientale, de factură grotescă. Ultima intervenție e concluzivă, reluînd cantilena lui Constantin Brîncoveanu care-și afirmă cu mîndrie demnitatea nepătată: „Să știți c-a murit creștin, Brîncoveanu Constantin", o frază sentențioasă, declamatorică, vehiculînd armonic o formulă cadențială perfectă.

Așadar, corul deține funcția povestitorului din tragedia antică, dar compozitorul a recurs și la Narator-tenor solo, căruia i-a încredințat trei scurte intervenții pe același text, în esență, avînd unele variații: „Brîncoveanu greu ofta și din gură cuvînta". A doua oară, „din suflet cuvînta", iar a treia: „și cu lacrimi cuvînta". Fraza muzicală este de fiecare dată alta, încărcată la început, mai tensionată, iar ultima dată, încordată și compătimitoare, purtînd caracterul de jonctiune, de pregătire. De o emblemă muzicală stabilă și pregnantă nu poate fi vorba în partida Naratorului, deoarece structura sa recitativică nu o reclamă.

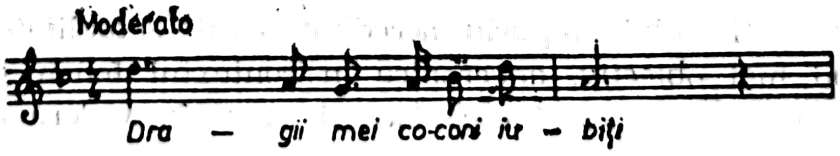
Concepută într-o curioasă alternare de numere, dramaturgia muzicală a baladei comportă o derulare care nu trădează elemente de simetrie riguroasă. Din această cauză, profilul numerelor, adică rolul lor în țesătura dramatică apare eteroclit, neevidențiind entități de specie unitară, cu excepția unor momente care, prin repetiție, bunăoară cele trei secțiuni

ce corespund uciderii copiilor, determină o anume omogenitate. Progresia acțiunii este narativă în cele mai multe cazuri, dar se interpun și dialoguri susținute de Constantin Brîncoveanu și Sultanul. Balada ar putea fi asemuită unei reprezentații în care corul și Naratorul prezintă o acțiune dramatică ce se petrece sub privirea lor înmărmurită, avînd doi protagoniști activi (și alți cîțiva pasivi, care nu cîntă).

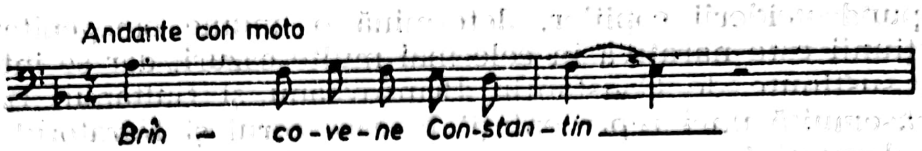
Succesiunea numerelor este astfel gîndită, încît să ofere alternanțe orchestrale, corale și soliste (vocale), într-o dispunere gradată ce culminează în blestemul lui Constantin Brîncoveanu: „Alelei, Alelei" ... Relieful muzicii e plat, nepermițînd momente de largă efuziune melodică. Și totuși, sînt cîteva numere ceva mai pregnante, cum ar fi *Introducerea orchestrală*, scena Constantin Brîncoveanu și Sultanul, numerele uciderii copiilor. Sub raport tematic, se conturează, chiar din introducerea orchestrală, două plasme sonore: prima, energică, marșul, jucăuș; a doua, evocatoare, din care se vor desprinde motivele unora din scenele baladei. Ba mai mult, chiar dacă tema nu va fi resuscitată, sfera marșului va acționa în corul turcilor din final *(nr. 22, Allegretto giocoso)*. La fel și sfera baladei revine mereu, inclusiv în recitative. Iată configurația celor două embleme:



De fapt, partitura lui I. Mureșianu e clădită pe contrastul acestor două sfere, a marșului grotesc, asociindu-se cu turcii, iar cea a baladei, cu domnitorul Brîncoveanu. Dar portretizarea eroilor, a forțelor acțiunii și contraacțiunii comportă și formule cu iz oriental, pentru turci, îndeosebi melisme, ca în corurile: „La Stambul în turnul mare" (*nr. 3*), „Sultanul în foișor" (*8*), „Ambroharul se-ncruntă" (*17*), „Turcii crunt se oțeria" (*22*). Este folosit și potențialul modal, minorul natural cu treapta a IV-a urcată. Există un motiv care-l reprezintă pe Constantin Brîncoveanu și derivă din sfera baladei. Se găsește în prima intervenție vocală a baritonului, ca și în corul care urmează: „Bine vorba nu sfîrșea".



Variată, poate fi identificată și în alte momente unde apare din ce în ce mai voalată, inclusiv în fraza cu care i se adresează Sultanul:



Cele 25 de numere (24 și introducerea) se grefează pe o axă tonală în care centrul îl reprezintă *re minorul*. În general însă, modulațiile sînt sărace, ceea ce nu avantajează contrastele, fapt ce explică culoarea monotonă a baladei, un anume caracter static. Forma întregului e liberă, în sensul înlănțuirii numerelor, putîndu-se stabili cîteva entități structurale ce înrudesc cîteva numere, mai ales la început și în secțiunea centrală.

Desfășurătorul numerelor se prezintă astfel: Introducere orchestrală, *Tempo di Marcia* și *Allegro Moderato*, în *re minor;* 1. *Allegro moderato*, cor: „Brîncoveanu Constantin", *la minor — re minor;* 2. *Moderato molto*, orchestră și solo bariton, Constantin Brîncoveanu „Dragii mei coconi iubiți", *re minor;* 3. *Allegretto*, cor: „Bine vorba nu sfîrșea", *re — do minor;* 4. *Allegro, Maestoso, Andante*, solo Sultanul: „Brîncoveanu Constantin", *do minor;* 5. *Allegro*, orchestră și solo Brîncoveanu: „De-am fost bun, rău la domnie", *sol minor;* 6. *Moderato*, Sultanul: „Constantine Brîncovene!", *do minor;* 7. *Allegro*, orchestră și solo Brîncoveanu: „Facă Dumnezeu ce vrea!", *do minor;* 8. *Con fuoco — Maestoso*, cor: „Sultanul din foișor", *do minor;* 9. *Andante*, solo tenor, Narator: „Brîncoveanu greu ofta", *do minor;* 10. *Largo*, solo Brîncoveanu: „Doamne, fie voia Ta!", *re minor;* 11. *Allegretto*, cor, „Cei gelați iarăși mergea", *sol minor;* 12. *Andante*, Narator: „Brîncoveanu greu ofta", *re minor;* 13. *Largo*, solo Brîncoveanu: „Doamne, fie voia Ta!", *re minor;* 14. *Allegro*, cor: „Sultanul se minuna", *re minor;* 15. *Andante con moto*, orchestră și solo Sultanul: „Brîncovene Constantin", *re minor;* 16. *Allegro moderato*, cor: „Ambroharul se-ncrunta", *do minor;* 18. *Andante*, Narator: „Brîncoveanu greu ofta", *do minor;* 19. *Largo, solo Brîncoveanu*: „Doamne, fie-n voia Ta!", *re minor*, 20. *Allegro*, orchestră și cor: „Apoi el se-ntuneca", *re minor;* 21. *Poco agitato*, solo Brîncoveanu, *re minor*, 22. *Allegretto giocoso, Maestoso, Giocoso* și *Lento*, orchestră, cor: „Turcii crunt se oțeria"; 23. *Poco agitato*, solo Brîncoveanu: „Cîini turbați!", *re minor* și 24. *Maestoso grande*, cor: „Să știți c-a murit ...", *re minor*.

Concluzia? O creație de referință pentru tematica de factură istorico-patriotică, avînd suflu epico-dramatic, de substanță românească, fără a se apropia prea mult de zona cîntecului popular, realizată cu mijloacele romantismului timpuriu, acreditate ca de actualitate în epocă, dar, judecînd mai obiectiv, anacronice în contextul fenomenului muzical european, chiar și românesc, dacă îi avem în vedere pe Enescu și Castaldi.

O altă baladă compusă pe versuri de V. Alecsandri este *Erculean*, începută în 1899 și terminată după cîțiva ani. Din 1904 există o re-

ducție pentru canto și pian.[4] Mai mulți autori datează această baladă în anul 1906, cînd a avut loc la Blaj și prima audiție. Scrisă pentru soliști (2 soprane, mezzo-soprană și tenor), cor mixt și orchestră, balada are, ca și în cazul creațiilor *Mănăstirii Argeșului* și *Constantin Brîncoveanu*, elementele unui oratoriu, adică acțiune, forță dramatică și momente muzicale desfășurate. În mod evident, *Erculean*, fiind și ultima lucrare, prezintă în cel mai înalt grad măiestria și stilul compozitorului Iacob Mureșianu, pe care uneori sîntem tentați să-l plasăm în fruntea precursorilor, deși alteori ezităm, deoarece la un asemenea loc rîvnesc, cu șanse egale, și alți creatori. Ceea ce apare impresionant este suflul generos al planurilor, individualizarea muzicală a imaginilor și forța de plasticizare.

Legenda, în viziunea lui V. Alecsandri, preluată aidoma de către I. Mureșianu, se brodează pe realitatea vechilor izvoare tămăduitoare de pe valea Cernei. Subiectul vorbește de trei surori plecate să culeagă flori, cea mare îndreptîndu-se spre mare, cea mijlocie în grădină, pe mal, iar cea mică, pe rîul Cerna în sus, ajungînd să se închidă într-o stîncă, de teama razelor soarelui. Trei flăcăi pornesc în căutarea lor, după cea mică se îndreaptă Erculean, un voinic Rîmlean. O găsește și o imploră să iasă din piatră, dar fata-i spune că nu poate, jenîndu-se, fiind dezbrăcată și fiindu-i frică de razele soarelui care ar sorbi-o. La insistențele lui Erculean, fata iese din stîncă, se înfiripă o idilă curmată brusc: în brațele voinicului, este atinsă de razele soarelui, care-i sînt funeste. Voinicul o așază în stînca din care ieșise, peste care presară flori. Din acel loc țîșnește un izvor cu apă miraculoasă...

Sînt cîteva elemente simbolice care pot fi reținute: puterea dragostei care înfruntă riscurile, frumusețea care ademenește pînă și razele soarelui, legătura dintre fata cărășeană și feciorul rîmlean, adică dintre o bănățeană și un muntean. Există în desfășurarea evenimentelor și unele momente neclare, dar lumea legendei îngăduie evoluții mai mult sau mai puțin motivate, mai mult sau mai puțin aprofundate. Genul oratoriului nu presupune logică în fiecare componentă dramatică. Mai mult, în ceea ce privește acțiunea, se remarcă atenuarea liniei conflictuale prin transpunerea ficțiunii în domeniul irealului. Ce altceva este fata din stîncă pe care Erculean o imploră să iasă la lumină? Dacă trasarea conflictului în *Erculean* apare mai fragilă, comparativ cu balada *Constantin Brîncoveanu*, în schimb se pot remarca o serie de trăsături mai pregnant desfășurate. Astfel, contrastele apar mai bine individualizate, gîndirea simfonică fiind mai profundă, punînd în lumină valențele picturale ale compozitorului care conferă paginilor muzicale o mai împlinită conturare. În consecință, și numerele vor apare mai închegate, mai ample, mai complexe.

Se mențin cel puțin două aspecte ce par a fi componente indestructibile ale dramaturgiei sale. Tonul evocator nu se abandonează, ceea ce facilitează păstrarea unui stil vocal cu embleme recitative, din

[4] Mureșianu I. *Opere*, I, Ed. îngrijită de M. Gherman, București, Edit. Muzicală, 1983, p. 68.

care retorismul nu poate fi eliminat. Nici diferența straturilor stilistice nu este atenuată, ceea ce face ca *Uvertura* să aibă un pronunțat coeficient de specificitate, prin apelarea la motive populare, în timp ce corurile, numerele soliste și duetele păstrează, în mare doză clișeele romantismului timpuriu, în care transpar mai limpede rezonanțele wagneriene. Acest dualism, atît de caracteristic compozitorilor precursori, apare în *Erculean* de o asemenea înfățișare, încît balanța dă cîștig de cauză paginilor cu sonorități cu un discret specific românesc. Ceea ce se intensifică sînt momentele descriptive, după modelul programatismului romantic, în speță al lui R. Wagner, redîndu-se „freamătul codrului" în preludiu, prin tremolo, „ciripitul păsărilor", triluri la viole și violoncele, „murmurul apei", prin alternări de semitonuri, după cum arăta unul din elevii compozitorului, I. Iuga.[5]

Tematismul acestei creații a intrat în incidența interesului lui George Breazul, care observă similitudini în grafia intonațională a motivelor fundamentale ale acestei balade cu cîntecul popular de „dincoace de munți": „de cînd eram încă mic / Doină știu și doină zic", cu creații semnate de Eduard Wachmann, A. Flechtenmacher, T. Georgescu.[6]

O amplă pagină orchestrală introduce în lumea legendară a baladei, creînd cadrul specific prin pronunțate rezonanțe cu iz popular. Nu greșim dacă susținem că este cea mai cristalină pagină românească din creația lui Iacob Mureșianu! Păcat că nu i se acordă atenția meritată în repertoriile orchestrelor simfonice.

Fuziunea acestei introduceri simfonice cu caracter de uvertură, uneori fiind chiar astfel denumită, este relativă, deoarece integrarea materialului tematic nu se produce. Cu toate acestea, *Uvertura* reprezintă un moment pregnant al baladei, în mod sigur, cel mai sclipitor în ceea ce privește robustețea specificității, degajînd o atmosferă poetică, adecvată peisajului și temperamentului românesc.

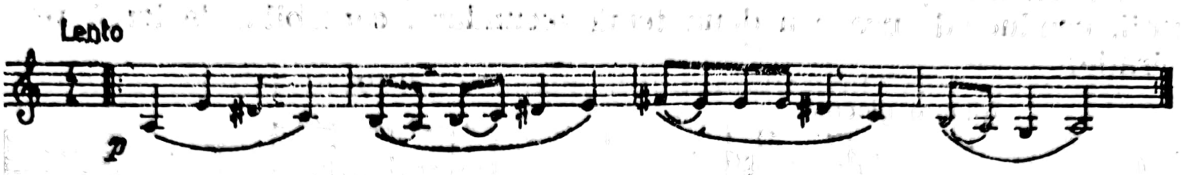
Uvertura, într-un alt sens, dezvăluie străduința compozitorului de a concilia tipologia cîntecului popular cu normele arhitectonice clasice, I. Mureșianu nereușind nici acum să ajungă la o soluție perfectă, ceea ce nu înseamnă că muzica nu-și poate etala pitorescul și spontaneitatea cuceritoare. Imperfecțiunea în cauză provine de la faptul că tema plasată pe locul ideii principale, în formă de sonată, nu-și menține atributele, deoarece în repriză este substituită prin prima temă secundară. În pofida aceasta, *Uvertura* iradiază o puternică vitalitate, dublată de colorit pitoresc și noblețe.

Sînt patru idei muzicale importante în uvertură, ca și alte două-trei, cu funcții de legătură, avînd relief, dar nu-și dispută un rol marcant. Prima, la corn, pe o pedală realizată de tremoloul contrabasuri-

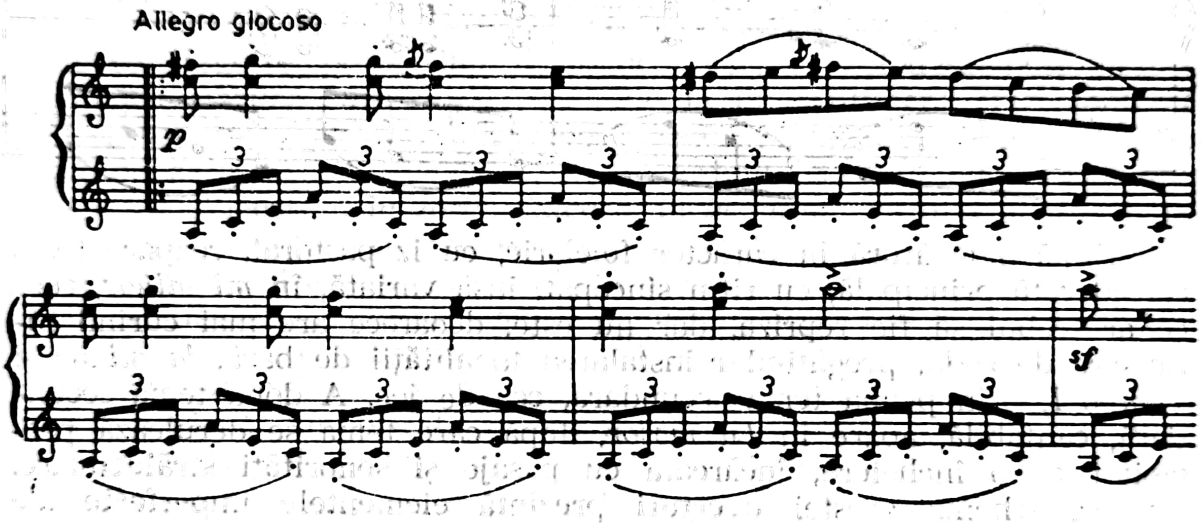
[5] Iuga, I. *Triumful Artei Muzicale Române la Blaj. Concertul din 15/28 august. Mănăstirea Argeșului.* În: *Gazeta Transilvaniei,* Brașov, septembrie 1911; cf. *Viața și Operele compozitorului Iacob Mureșianu,* 1857—1917, Cluj, Tip. Națională, 1933, p. 27.

[6] Breazul, G. *Iacob Mureșianu,* studiul citat, p. 376—377.

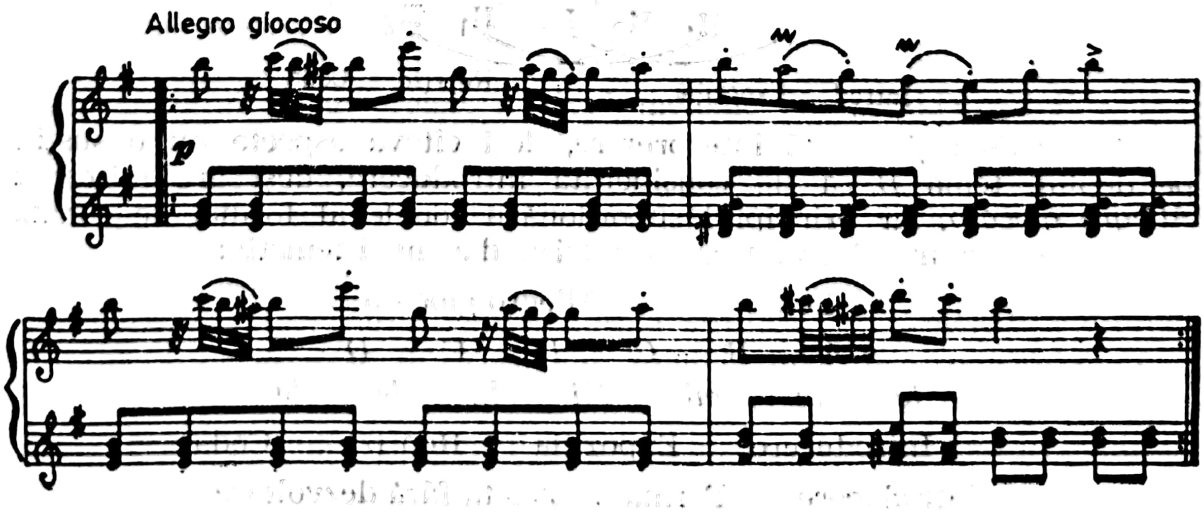
lor și violoncelelor, are caracter baladesc și etalează o melodie înscrisă în *la minor*, cu treptele a IV-a și a VI-a urcate:



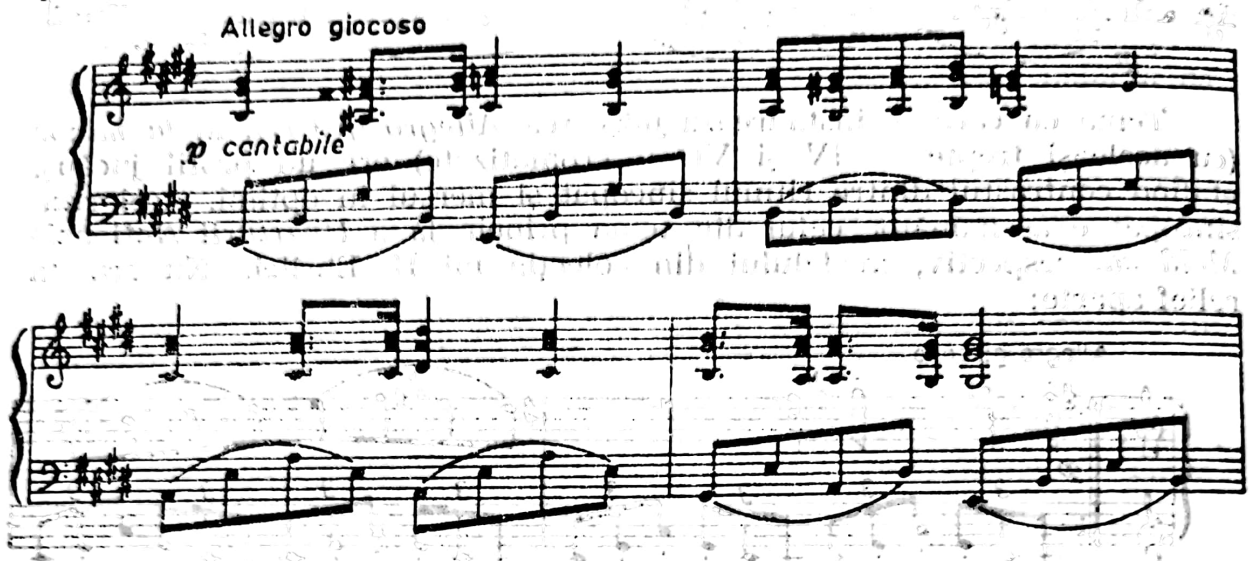
Tema cu care se instaurează mișcarea *Allegro giocoso*, în *la minor* (cu aceleași trepte — IV și VI — cromatizate) are un profil jucăuș, etalînd contrastul dintre ritmul sincopat și mersul în optimi. Acel ritm sincopat e asemănător celui din tema principală a *Uverturii Naționale Moldova*, respectiv, modelului din colecția lui H. Ehrlich. Nu era un relief aparte:



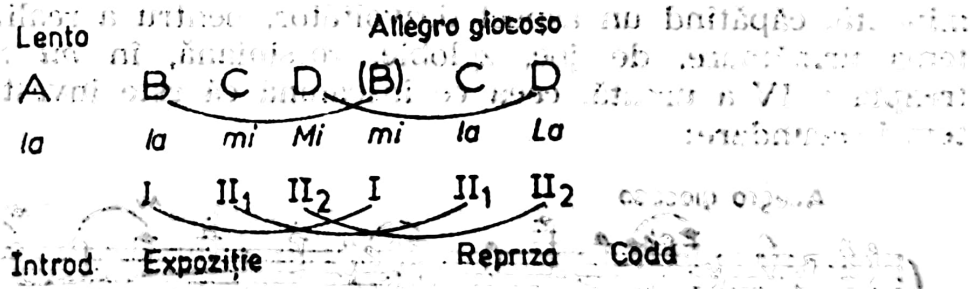
Sînt numai 17 măsuri (8+9) în acest period, fraza a doua, la dominantă, căpătînd un aspect dezvoltător, pentru a realiza joncțiunea cu tema următoare, de joc, zglobie, rossiniană, în *mi minor*, iarăși cu treapta a IV-a urcată, ceea ce înseamnă că este investită cu atributele temei secundare:



Prin această spirituală temă, se realizează un fel de dezvoltare ce antrenează și alte elemente motivice, cu progresii armonice, imitații, conducînd spre o a doua temă secundară, cantabilă, de largă respirație:



După o legătură în caracter folcloric, cu iz pastoral, reapare tema considerată principală, cu ritm sincopat, însă variată, în *mi minor*, ceea ce ar trebui să fie repriza, dar nu este, deoarece are mai curînd înfățișare de codă, pregătind reinstalarea tonalității de bază, *la minor* și *Tempo I*, prin prima temă secundară, cea de joc. A doua temă secundară, cantabilă, apare în *La major*, după care tema se derulează precipitat ca o încheiere, încărcată cu pasaje și sonorități strălucitoare. Așadar, schema acestei uverturi prezintă elementele imperfecte ale unei forme de sonată fără dezvoltare:



Mai există și o altă interpretare, deși cîteva aspecte nu o susțin pe deplin, tema *B* să fie considerată introducere, deși are mișcarea *Allegro giocoso*, iar principiul subordonării tonale al formei de sonată să se raporteze între introducere și repriză, dar nu și tematic:

Lento		Allegro giocoso				
A	*B*	*C*	*D*	*C*	*D*	
la	*la*	*mi*	*Mi*	*la*	*la*	*la*
Introducere		Expoziția		Repriza		Coda
Introducere		Formă de sonată fără dezvoltare				

Corurile capătă proporții în *Erculean*, nu sînt simple relatări ale unei acțiuni, prin fraze muzicale disparate, ci numere dezvoltate, variate și încărcate de substanță. Mai mult, corurile nu mai apar în prim-plan ca expresie tematică, deoarece compozitorul, gîndind simfonic, a acordat greutate componentului orchestral, care jubilează cu planuri melodico-armonico-polifonice, cu aparentă independență, peste care se suprapun vocile corului mixt.

Prima intervenție a corului are caracter expozițional, prezentînd, atît cadrul, cît și elementele definitorii ale acțiunii. Cele trei surori au plecat după flori, fiecare într-altă direcție. Au fost conduse cu cîntece de flăcăi, dar aceștia s-au întors plîngînd, moment ce introduce un element dramatic, care, deși neexplicitat, în sensul că nu precizează motivul care a cauzat lacrimi, apare suficient de puternic pentru a genera temeri despre soarta celor aflate departe. Corul introductiv este dezvoltat prin reluările unor versuri în noi și noi fraze muzicale, ceea ce lărgește proporțiile dramatice, oferind totodată posibilitatea modulării stărilor sufletești. Astfel, de la un sentiment epic, contemplativ, se ajunge la unul îndurerat, teama, nesiguranța, frămîntarea fiind de asemenea antrenate. De fapt, primul cor are două momente. Mai întîi: „Plecat-au în zori", *Allegro*, în *la minor*, cu o structură omofonă, încadrat într-o formă ternară, încheindu-se cu imaginea apariției căpitanului rîmlean, a tînărului care caută pe fata cea mai mică. Această idee va reține interesul compozitorului; factura se modifică, devenind imitativă, contrapunctică, tot pe textul: „Iată un căpitan rîmlean" *(Vivace)*, în care apar fraze muzicale cromatizate, într-o scriitură complexă, amplificată de comentariile orchestrei, uneori la unison, pentru a reliefa un contur înzestrat cu putere sugestivă.

Căpitanul Erculean, avînd informații despre surorile plecate în zori, se adresează Cernei, prilej de a-l prezenta într-un recitativ cantabil, cu fraze generoase, desfășurate într-un flux natural, pe acorduri ritmate ale orchestrei *(Moderato)*, *la minor*. I. Mureșianu se prezintă aici ca un rafinat portretist. Deși intervenția lui Erculean e laconică, ea are darul să prefigureze mai multe ipostaze, demarînd cu o anumită siguranță, mîndrie, pentru ca să ajungă la îndoială, la bănuiala unei nenorociri, redată prin efectul ritmului cu grupări de triolete, cu pauze ce determină contratimpi. Este interesant cum se realizează fuziunea sau cursivitatea numerelor, motivul melodic din partida vocală e preluat secvențional, mai melodizat de către viori *(Adagio)*, generalizare caracteristic romantică, servind atît ca concluzie, dar și ca punte spre efectele orchestrale ce redau scurgerea Cernei. Formulele prin care se imită „murmurul apei" devin formule de acompaniament ostinato, în *Ariosoul* Cernei *(Andante)*, în *sol minor*, arătînd direcțiile în care s-au dus cele trei surori, într-o formă strofică, cu o melodică ușor de reținut. În fapt, cele descrise sînt valabile doar pentru sora mare și mijlocie, deoarece factura se modifică atunci cînd se relatează despre „sora cea mai mică". Armonia devine instabilă, tremolourile, într-un freamăt general, sugerează gravitatea situației în care aceasta se află.

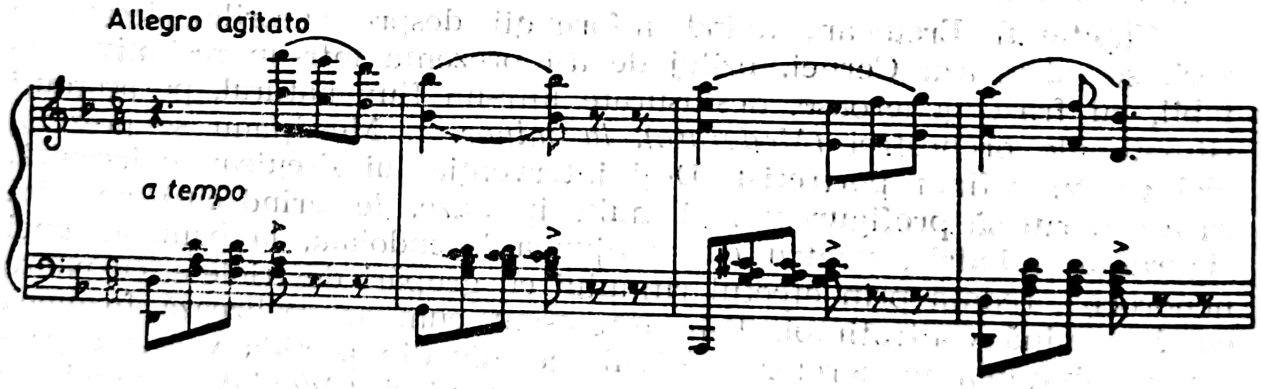
Scanned with OKEN Scanner

Acordurile de septimă, nonă, micșorate, se înlănțuiesc în tentativa sublinierii dramatismului.

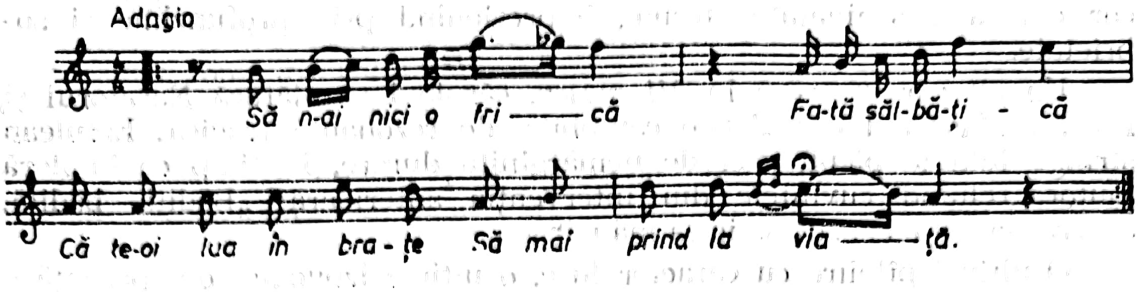
Din nou corul poartă acțiunea, înfățișînd într-un *Allegro,* tumultuos, datorită figurațiilor în cascade de șaisprezecimi ale coardelor și suflătorilor de lemn, combinate cu răbufniri arpegiate în rafale, în registrul grav. Într-o bogată sonoritate izoritmică, ansamblul coral înfățișează nerăbdarea și temerile lui Erculean pentru soarta fetei, repezindu-se într-un suflet spre „stînca cu dor" ce ascunde făptura iubită. Deși materialul muzical, recitativico-melodic, conține unele formule din corul introductiv, are suficientă individualitate pentru a nu constitui o reluare sau o repriză, neînchizînd o structură. Dimpotrivă, funcția acestui cor, în *re minor,* este de a deschide o nouă portiță acțiunii.

Urmează o scenă în adevăratul sens al noțiunii, un dialog încheiat printr-un duet al lui Erculean și Fata cea mică, o tonifiantă pagină muzicală, de esență lirică, avînd și puternice licăriri dramatice. În fond, speranțele vieții exprimate prin pasiune, iubire și dorința de eliberare din strînsorile stîncii sînt periclitate de pericolul pe care raza soarelui îl prezintă pentru plăpînda sănătate a fetei. Forța dragostei căpitanului rîmlean e neînduplecată, reușind să readucă la lumină, din întuneric, făptura dragă, relansînd speranța.

Scena începe cu chemarea lui Erculean, *Allegro agitato, re minor,* 6/8, „Ieși, fată, din piatră", ce se desfășoară în fraze ondulate, încărcate de pasiune și avînt. Și aici orchestra imprimă nerv și tensiune, propensînd elanul tineresc prin reluarea, în sonorități sclipitoare, a temei, nu prea originale, din partida vocală, ca o prelungire și, concomitent, o generalizare a potențialului afectiv:



Ca o tînguire se înfățișează cantilena Fetei, desfășurată spațial, etalînd un mers melodic presărat cu intervale cromatice, secunde mici și mari (dar nu numai). Se invocă două motive care o fac precaută: nu poate ieși din stîncă, deoarece este goală și, cel mai important, se teme că va fi văzută de Soare, care, vrăjit de frumusețea ei, o va sorbi. Erculean caută s-o liniștească, asigurînd-o că o va ocroti, o va lua în brațe, pentru a o feri de sărutarea vîntului și a soarelui. Momentul acesta, *Adagio, la minor,* e preludiat de fraze melodice bogat înflorate, unele elemente apar anticipat și în partida lui Erculean:



O linie melodică expansivă, cu puternice ecouri wagneriene, intonează Fata, un năvalnic clocot de viață, întrebîndu-l pe Erculean dacă-i este dragă și vrea s-o ia de soție, s-o scoată din stîncă. Așadar, Fata s-a decis să răspundă insistentelor chemări ale iubitului, hotărîndu-se „să iasă la lumină", cuvinte ce marchează fraza culminantă a intervențiilor sale, ceea ce înseamnă că poartă o semnificație majoră.

I. Mureșianu este un experimentat compozitor care cunoaște efectul unui fundal sonor, conferindu-i distincție și relief, ca în cazul duetului Fata-Erculean, în *La major, Un poco Allegretto,* încununînd scena, dînd ideii „Mă scoate din stîncă", pe de o parte, și „Să n-ai nici o frică", pe de altă parte, cadrul apoteotic, într-o revărsare ternară. Duioșie, nerăbdare, teamă și elan — iată cîteva din trăirile principale sugerate de muzica duetului.

Urmează un interludiu simfonic, menit a reda ieșirea din stîncă, dar și iminenta confruntare cu raza caldă, dar ucigătoare, a Soarelui, simbolizînd probabil sacrificiul dragostei. Interludiul *(Allegro)* are un vădit caracter descriptiv, sugerînd, bănuim, ieșirea din stîncă și amenințarea care pîndește Fata, dacă judecăm după aspectul colțuros, dramatizant, al șuvoiului de formule și concepte și octave ce brăzdează precipitat secțiunea a doua, după apogiaturile picturale, urmate de înlănțuiri acordice. Totul converge spre acel fir melodic culminant care are caracterul unei zbateri, unei încleștări pe viață și pe moarte...

Corul, în *mi minor,* povestește scena la care asistă: Erculean îndepărtează piatra stîncii și apare o fată „Albă toată, vie și frumoasă... Cu păr aurit"... Scoaterea fetei la lumină și descrierea chipului ei fermecător alcătuiesc prima secțiune a corului, armonică, axată pe un motiv cu inflexiuni energice, hotărîte, un fel de marș, avînd o construcție ternară. Urmează mai multe momente ale corului, următorul fiind contrapunctic, cu intrări imitative, prezentînd atitudinea Soarelui, care, zărind-o întinde pe chipul ei încîntător o rază lungă, ca un sărutat „lung și înfocat"... Realizat, din punct de vedere arhitectural, din valori succesive, din alternări de momente omofone și polifone, acest cor marchează, prin intensitatea luminii și dramatismului pe care-l iradiază, un moment de culminație, o bogată gamă de trăiri, dintre care, în prim-plan, bucuria eliberării fetei iubite din stîncă, frumusețea ei și, totodată, bucuria Soarelui, care, de cum o zărește, o și atinge cu raza care-i va fi fatală. Aici are loc confruntarea vieții și a morții. Paradoxal, raza Soarelui, simbolul veșnic al afirmării existenței, devine factor distructiv. Îmbinînd stilul epic și dramatic, acest

Scanned with OKEN Scanner

cor emană o seninătate stranie, impresionînd prin profunzime și sobrietate.

Un alt cor urmează în *Mi major*, căruia i se alătură Naratorul și Fata, desfășurînd o melopee cantabilă, de rezonanță tragică: Erculean strînge fata la piept, gest de nemărginită durere, în timp ce imploră ajutor, reluînd cuvintele din intervenția anterioară: „Bădiță, bădiță, de vrei să mă iei . . . de soție să mă iei“ . . .

O ultimă pîlpîire cu caracter liric, o ultimă izbucnire de speranță o constituie scena Erculean și Fata, preludiată de orchestră printr-o desfășurare a planurilor melodice, dialogate între violoncel și vioara primă, într-o manieră ce l-a făcut pe I. Iuga să le asocieze cu momente din *Lohengrin*.[7]

Resemnat, Erculean își îmbărbătează iubita, fiind conștient de implacabilul sfîrșit, căutînd s-o liniștească: „O, dormi, iubita mea“. . . Tonalitatea *La major* oferă cadrul unor revărsări melodico-armonice ce reușesc să creeze o ambianță sonoră bogată. Fata continuă să reitereze ideea: „Bădiță, bădiță, de-ți sînt drăguță. . .“. Duetul lor expansiv, susținut de orchestră în sonorități luminoase, conferă acestui final un caracter tonifiant. Balada se încheie printr-un moment coral: „Și-i face răcoare / Departe de soare“, în *re minor*, 6/8, de factură armonică, descriind o linie melodică tristă, povestind cum Erculean face nefericitei sale iubite un cuib de floricele, ivite la stele, evident, departe de Soare. . . Și acest cor conține atribute muzicale substanțiale, expresia sa fiind profundă.

Indiscutabil, balada *Erculean* are valențe artistice, fiind una dintre cele mai reprezentative creații ale compozitorului precursor. Și în planul construcției pot fi identificate elemente ale măiestriei, printr-o proporționare cu interesante simetrii:

Uv.	Cor	Solo	Solo	Cor	Solo	Solo	Duet	Orch.	Cor	Cor	Orch	Solo	Solo	Duet	Cor
	Ercu-lean	Cer-na		Ercu-lean		Ercu-lean		Nara-tor				Ercu-lean		Ercu-lean	
			(Fata)		Cerna	Cerna		Cerna					Cerna		Cer.
la	*la*	*la*	*sol*	*re*	*re*	*re*	*La*	*mi*	*mi*	*Mi*	*La*	*La*	*La*	*La*	*re*
		Expoziție			Dezvoltare			Culminație				Deznodămînt			

Ar fi iluzoriu să decretăm această partitură drept o mare realizare, fiind subminată de unele inconsecvențe stilistice, de o prea mare adulație pentru unii creatori universali, ceea ce se resimte uneori în muzică, în fine, de acea lipsă de sincronizare cu fenomenul contemporan, stilul său apărînd anacronic, modelele sale fiind de actualitate în urmă cu decenii. O asemenea constatare nu poate fi absolvită de me-

[7] Iuga, I. *Op. cit.*, p. 28.

diul muzical impropriu în care condițiile l-au făcut să trăiască. Pe de altă parte, cunoscînd această realitate, trebuie să realizăm că ceea ce a făurit compozitorul I. Mureșianu este rezultatul unei imense forțe de autodepășire a stadiului în care se afla componistica și arta interpretativă românească. I. Mureșianu poate fi privit, prin prisma acestei crude realități, ca o victimă și un apostol totodată, impunînd o creație, în special vocal-simfonică, de ținută, inspirată din legende naționale, învesmîntate cu straie orășenești, adică „nemțești", dar care au, din cînd în cînd, brodate modele de certă expresie populară românească.

GEORGE DIMA — CANTATA, op. 8, și SALVUM FAC REGEM

Curios evoluează unii compozitori. Bunăoară G. Dima, în domeniul vocal-simfonic. După balada *Mama lui Ștefan cel Mare* și *Hora*, creații cu declarată orientare națională, chiar folclorică, va compune lucrări în care vibrația patriotică sau sentimentul devoțiunii sînt surprinse prin intermediul imaginilor de cea mai limpede orientare universalistă, putînd avea, totuși, foarte discrete și pasagere rezonanțe românești. Să însemne aceasta o negare a drumului anterior? Nicidecum, deoarece în alte genuri, G. Dima va persista în antrenarea melosului popular la edificarea stilului său, la realizarea imaginilor cu imediată atestare națională. Apoi, nu sînt întotdeauna edificatoare consecințele evoluției într-un singur gen, mai ales atunci cînd pretextul literar, poetic nu-l necesită. Sînt suficiente cazuri cînd compozitorul se exprimă prin intermediul unui limbaj ce pare neutru sub aspectul apartenenței folclorice, dar care e investit cu alte atribute, complementare, ce definesc concludent, într-un alt plan, de obicei superior, direcționarea stilistică, mesajul artistic.

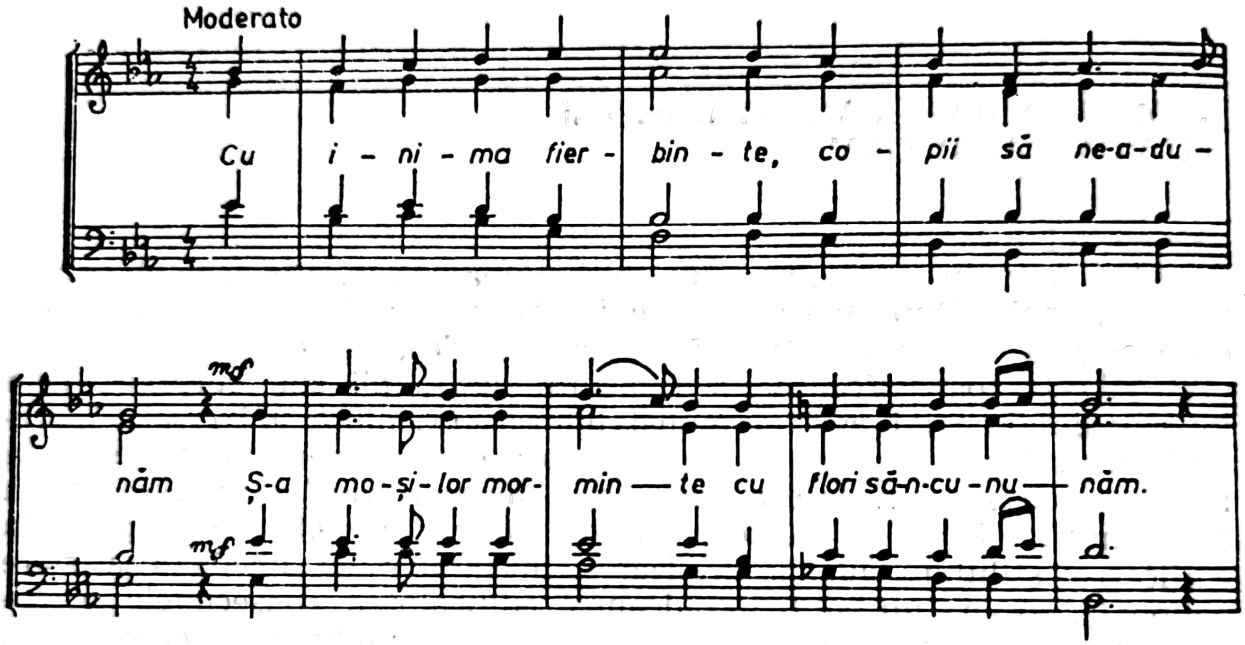
Edificatoare poate fi, în această privință, *Cantata*, *Opus* 8, pe versurile lui Andrei Bîrseanu, pentru solo tenor, cor mixt și orchestră, din 1900. Deși a fost compusă pentru jubileul de 50 de ani al Gimnaziului român din Brașov, *Cantata* își depășește condiția ocazională avînd certe valențe artistice, prin versurile axate pe ideea asimilării armelor științei, care vor elibera poporul român din chinul asupririi, luminîndu-l. Gimnaziul este „altarul" științei ridicat de predecesori, cărora li se cuvine un pios omagiu.

G. Dima transpune cu fantezie în muzică versurile încărcate de rezonanțe patriotice, făcînd din *Cantată* o chemare la cinstirea instituțiilor românești care au contribuit la ridicarea conștiinței, la înnobilarea sufletelor, la emanciparea socială și națională. Limbajul pe care-l preconizează este de largă orientare, într-o manieră clară, cu sonorități impunătoare, teme pregnante și contraste menite a proiecta o bogată

Scanned with OKEN Scanner

expresivitate. Dacă ar fi să căutăm modelul ideal pentru stilul lui G. Dima din această *Cantată*, mai bine-zis din creațiile vocal-simfonice ale etapei, căci și *Salvum fac regem* se află conturată în aceeași sferă, am invoca stilul academic, prin excelență tonal, sobru, limpede și viguros, încărcat cu înalte semnificații.

În acorduri majore, luminoase, debutează *Cantata (Mi bemol), Moderato*, printr-un period ce poartă, aidoma unui blazon, însemnele temei care va uni axele extreme ale partiturii. Prima parte, *Moderato*, „Cu inima fierbinte"..., de alură imnică, este un cor mixt, cu accente viguroase, iradiind venerație și satisfacție:



Ceea ce s-ar putea considera secțiunea medie are largi desfășurări contrapunctice, ce converg spre blocuri armonice solitare, pentru a reliefa un cuvînt, o idee, bunăoară cea de „altar" ridicat „științei" ce va domni fără „hotar", după care se reia tema inițială a corului, încheiat prin formule cadențiale ce impun cuvintele de venerație pentru fondatorii gimnaziului, mormintele cărora le „încununăm cu flori". Orchestra participă activ, dublînd corul, încorporînd dialoguri timbrale, reluînd motive în sonorități strălucitoare, ceea ce, finalmente, determină o factură densă, în permanentă mișcare, mai ales că pe verticală etalează planuri riguros individualizate, după principiul contrastului, al contrapunerii.

Alla marcia funebre este indicația tempoului secțiunii următoare, în *do minor*, conturînd o ambianță gravă, prin care se invocă vremurile sumbre cînd „... cufundat în întuneric, greu gemea un vechi popor. Jalea grea era trecutu-i, viitoru-i negru nor". Acorduri încărcate cu trepte mobile, cromatice vor marca introducerea, după care unisonul corului redă o melodie jeluitoare în tonuri robuste, meditativo-eroice, la care coardele și suflătorii contribuie prin dublaje sau linii contrapunctice de largă vibrație, desfăcînd discursul în multiple

planuri. A două fațetă a acestei părți este mai agitată, datorită scriiturii ritmice în care apar valori punctate, ostinatouri de pătrime, sugerînd sensul cuvintelor ce formulează întrebarea: cînd poporul român „va scăpa de chin?“ și cînd va fi și pentru el „cerul mai senin?“. În cor se mențin conductele melodice la unison, apoi vocile se individualizează într-un scurt liant omofon, încheind interogativ, la dominanta tonalității *Do major*, ca apoi să se instaureze o rază de speranță în încheiere.

Tenorul solo, în secțiunea a treia, *Allegro risoluto*, într-o țesătură instrumentală mai relaxată, susține o cantilenă ce conține elanuri eroice, confirmate de tonalitatea *Do major*, vehiculînd ideea că „armele științei“ sînt de natură să ofere șansa libertății: „înarmă mintea, ea singură, Române, din chin te va scăpa“. Modulații apar în *Mi major*, apoi în *mi minor*, aducînd ecouri de rugăciune, acorduri pe accentele metrice sînt de natură să contureze ambianța muzicală încheiată în *Mi major*.

Cea mai amplă secțiune, nr. 4, tot *Allegro risoluto*, în *La major*, este impunătoare, avînd un moment introductiv, o chemare: „Cu braț vînjos, copii, un templu să clădim...“, ce emană energie, hotărîre. De remarcat măiestria lui G. Dima care recurge la soluții ingenioase pentru pregătirea și apoi evidențierea unui acord ce poartă un sens important „Științei“, acordul *Do major*, în fortissimo. Se continuă un motiv incisiv, arpegiul *sol-mi-do* descendent și saltul în sens invers, la sextă mică, *la bemol*, pregătind terenul pentru derularea unei expoziții de fugă la 4 voci, într-o desfășurare vocal-orchestrală de mare forță și elan, redîndu-se parcă procesul construcției acestui templu gimnazial brașovean. Divertismentul se constituie printr-un contrast, vocile intonează cuvinte, fraze omofone, apoi o stretta în *La major* pregătește reluarea temei de fugă, de această dată în *Sol major*, dominanta lui *Do major*, tonalitate ce se instalează autoritar, într-o codă concluzivă. Corul debitează într-o manieră declamatorică și apoteotică la patru voci: „Și muzelor, măreț altar să ridicăm!“ În ultimele măsuri, instrumentele cu registru grav readuc elementele motivului temei de fugă, ceea ce face ca acordurile de doime ale corului, dublat de viori, viole și flauți, oboaie, clarineți, corni și trompete, să capete și mai multă pregnanță și luminozitate.

Nr. 5, *Maestoso*, are de asemenea o structură complexă, de fapt ternară, cu o amplă dezvoltare, în care apar mai multe subsecțiuni. Acumulările de acorduri în *La bemol major* și o temă eroică, purtînd ecourile bărbătești ale fugii anterioare, conduc spre jocul vocilor care-și dispută imitativ motive, redînd bucuria vederii templului care prinde contur, înălțîndu-se mîndru „către nori“. În *Si bemol major*, *Un poco lento*, apare episodul central, mai bine-zis primul său element, cu rezonanțe ale cîntecului patriotic de epocă, vehiculînd ideea că în noul lăcaș se aprinde flacăra științei românești. Îi urmează un episod cu vădit caracter de joc, *Allegretto*, *La bemol major*, un fel de fecioreasc, energic și antrenant, semnificînd elanul cu care „Românași din patru unghiuri, mulți la pragul lui soses“, decurgînd variațional.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt episod e legat de imaginea scurgerii anilor, iarăși în *Si bemol major*, în care, pe fundalul agitat al instrumentelor grave, corul deapănă, în acorduri plagale, textul, concomitent cu intonarea de către viori a aceluiași motiv arpegiat descendent ce devine o temă luminoasă, motiv imitat de suflătorii de lemn. Se încheie această secțiune prin revenirea introducerii, căreia i se adaugă, concluziv, cantilena omofonă ce exprimă încrederea în durabilitatea instituției de învățământ românesc: „templul nostru stă puternic, Muzele-l privesc cu drag!"

Ultima secțiune, nr. 6, *Moderato*, reinstaurează tonalitatea de bază a *Cantatei*, *Mi bemol major*, ca și tema inițială, care capătă parcă și mai multă consistență, prin evidențierea tonicii, avînd mai multă cantabilitate, expresia imnică impunîndu-se. Textul e în fond o rugă pentru strămoși și menținerea „templului", ferindu-l de viscole și rele; să fie un „nesecat izvor", pentru ca „... în veci să lumineze al nostru popor". Cadrul festiv, iradiant, este admirabil slujit de imaginile muzicale ce se înlănțuiesc cursiv, natural, într-o scriitură bogată ce denotă fantezie, talent și măiestrie.

Așadar, construcția Cantatei este întemeiată pe principiul unității, prin plasarea în extremități a unor arcuri cinetice:

I	II	III	IV	V	IV
Cor	Cor	Solo tenor	Cor	Cor	Cor
A					***A***
a b a	*a b*	*a b a*	*a. b*	*abcdea*	*abcba*
			Intr. Fuga		
mi bemol		*Do-Mi*	*La bemol*	*La bemol*	*Mi bemol*
Sol-Do			*-Do*		

Cantata își menține interesul artistic, dar și ideatic, deoarece aduce prinos de cinstire instituțiilor culturale și însăși afirmării spiritualității românești. Ce păcat că și această partitură a fost dată uitării, în pofida investirii cu o expresie distinctă și profundă. Incontestabil, această creație are toate calitățile spre a fi reintegrată circuitului de valori, fiind foarte temeinic elaborată.

Interpretată prima oară la 29 iunie 1900, de către corul elevilor și orchestra orășenească, solist Breaciu, sub bagheta compozitorului, *Cantata* pe versurile lui A. Bîrseanu s-a bucurat de o frumoasă primire. S-a reluat de către Corul Reuniunii Române de cîntări din Brașov, la care și-a dat concursul orchestra Societății filarmonice, solist fiind G. Stinghe, la 14/27 iunie 1903, tot sub bagheta lui G. Dima.

Vom încheia rîndurile consacrate analizei acestei *Cantate*, recurgînd la citarea cronicarului *Gazetei Transilvaniei* (nr. 145, 1/14 iulie 1900, p. 3): „Cantata a fost o strălucită dezmințire că un op ocazional nu

poate fi un op de artă. Cînd ocaziunea care l-a născut a fost atît de mare ca Jubileul Gimnaziului nostru iubit și cînd inima poetului și muzicianului au fost pline de atîta dragoste și fală sărbătorească, n-a putut ieși decît un op de artă".[8]...

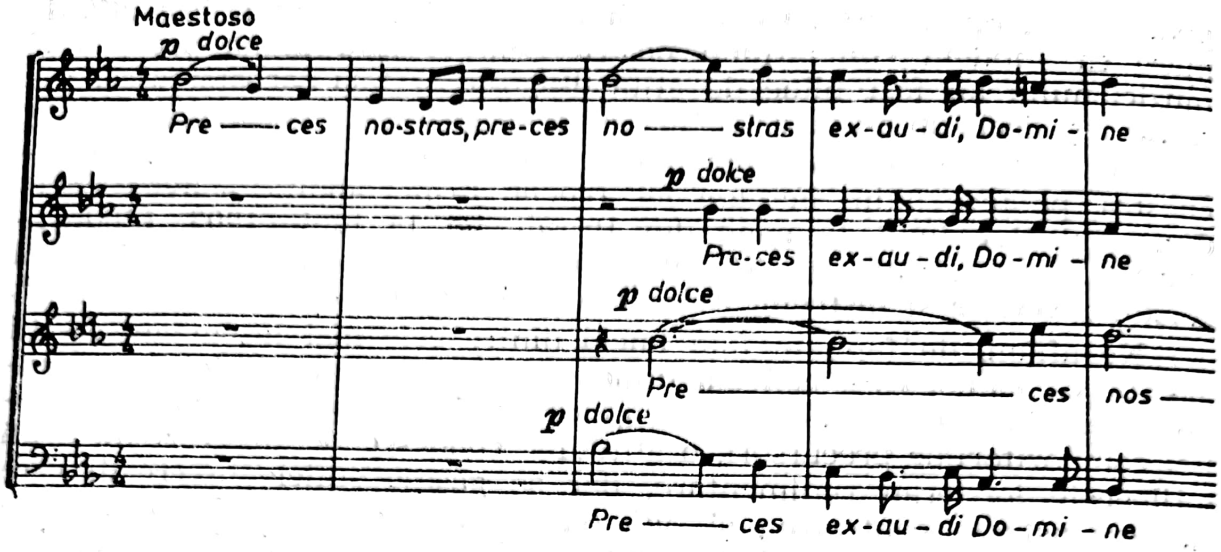
În 1902, compune o impresionantă creație pentru cor mixt și orchestră, pe text latin: *Salvum fac regem*. Prima audiție a avut loc în Concertul Reuniunii Române din Brașov, la 14 iunie 1903, fiind remarcată orchestrația, potențialul artistic, măiestria compozitorului „...dînd vocilor și instrumentelor cea mai vie și puternică expresiune".

Ne aflăm, de fapt, în fața uneia dintre cele mai însemnate creații ale lui G. Dima, care reflectă dimensiunea exactă a științei sale componistice. În general, persistă o optică minimalizatoare asupra generației compozitorilor precursori, o atitudine condescendentă, crezîndu-se că mijloacele lor erau rudimentare, dar se găsesc suficiente creații care să demonstreze contrariul, și *Salvum fac regem*, în mod sigur, poate fi una dintre acestea, avînd o extrem de riguroasă și sigură tehnică, evidențiind o limpezime și o sobrietate care este apanajul maeștrilor. Dominanta muzicală apare strălucitoare în contrastul obținut din alăturarea secțiunilor omofone și polifone, etalînd o remarcabilă siguranță în trasarea planurilor contrapunctice. Privit prin prisma acestei partituri, G. Dima ne apare drept unul dintre cei mai impunători maeștri ai artei contrapunctice pe care i-a avut muzica românească, afirmație susținută de admirabila fugă din final.

Salvum fac regem întrunește, în ceea ce privește ideatica vehiculată, legitățile cantatei, proiectînd un puternic sentiment de veneraţie, ilustrat în cîteva ipostaze. Astfel, conținutul are un caracter abstract, o devoțiune susținută cu patimă, ceea ce face ca ambianța imnică, sărbătorească să apară suverană. Desfășurarea muzicală prezintă trei secțiuni ample, fără repriză. Prima, *Maestoso*, în *Sol major*, iradiază de la bun început o puternică lumină, glorificînd ceea ce e formulat în „Deus omnipotens"... Imaginile armonice presară fraze statice, în solemne acorduri izolate, care apoi prind sugestive contururi cvasimelodice, cvasirecitativice, în blocuri compacte sau responsoriale, brodate pe trama orchestrei ce asigură fluxul continuu... Sonoritatea se îmbogățește prin captarea unor acorduri cromatice, prin subtile și neașteptate inflexiuni modulatorii.

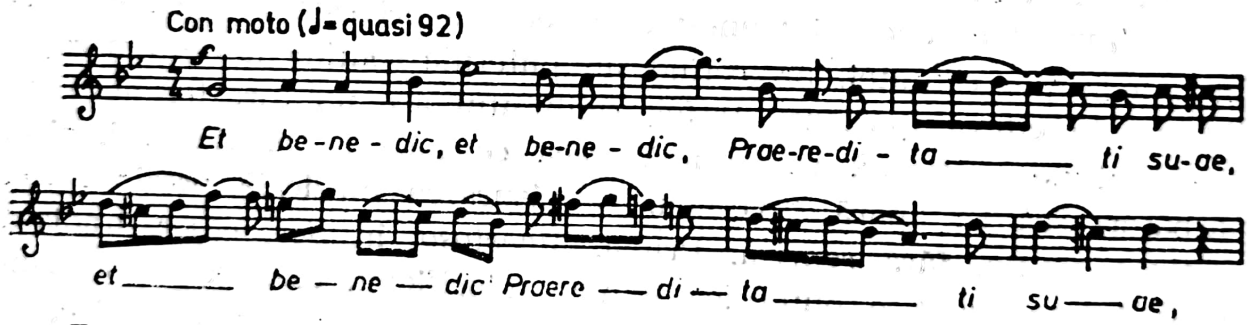
A doua, în *Mi bemol major*, este o superbă pagină contrapunctică susținută pe fundalul de șaisprezecimi al viorilor, pe textul: „Preces nostas", propunînd o idee cantabilă la soprani, reluată imitativ de bași:

[8] *Gazeta Transilvaniei*, 132, 14/27 iunie 1903, p. 3. De remarcat că și aceasta a fost publicată sub forma partitură de orchestră și pian; vocile corului și știmele de orchestră avînd trei editori: Jean Feder — București, H. Zeidner — Brașov și P. Pabst — Leipzig.

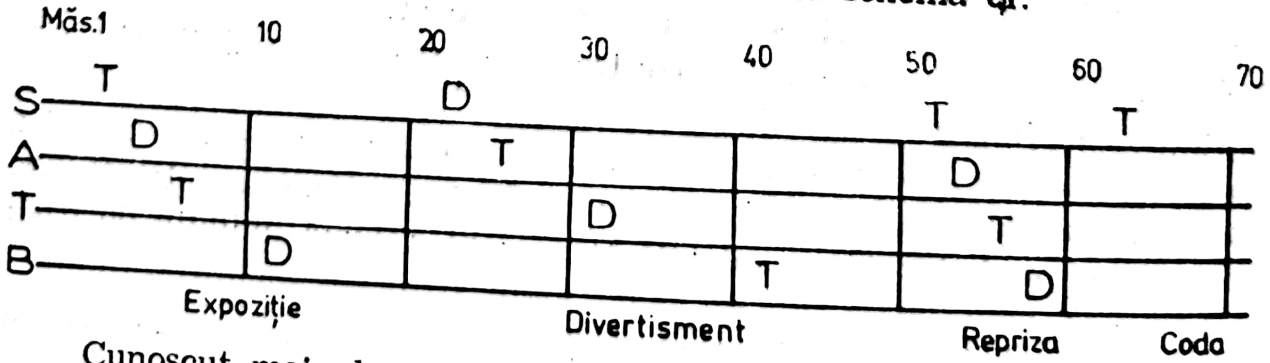


Vocile se individualizează într-o bogată rețea imitativă, după care, în „*Te imploramus*", factura capătă înfățișarea izoritmică, acordică, pe trepidația susținută de orchestră, pentru ca din nou să se reia, la dominantă, cantilena severă, urmată de o încheiere, *Animato*, ce cunoaște două fraze, o pregătire orchestrală și ideea „*Salvum!*", în *Sol major*, susținută prin structuri acordice și accente viguroase la alămuri.

Con moto, a treia, în *sol minor*, este o foarte dezvoltată fugă la patru voci, având acest profil în expunerea sopranilor, dublați de viori:



Fuga este impresionantă prin forța sa interioară. În plus, este și foarte dezvoltată (66 de măsuri), avansîndu-i-se și o codă, unde tema apare augmentată în sonorități apoteotice. Iată schema ei:



Cunoscut mai ales ca autor al baladei *Mama lui Ștefan cel Mare*, impunătoare frescă sonoră, îmbinînd elementul dramatic cu cel pito-

resc, George Dima apare, prin prisma întregită, ce cuprinde de asemenea *Cantata* op. 8 și *Salvum fac regem*, ca un autor complex, posesorul unei remarcabile măiestrii, demonstrînd că muzicienii precursori nu erau niște intruși în orizontul componisticii. Este adevărat, stilul acestor ultime două lucrări vocal-simfonice, datorită textului, nu caută corespondențe folclorice (constatarea nu e infirmată de acele cîteva rezonanțe din *Cantată*), dar muzica românească, sfera ei, înglobează și opusuri de rezonanță universală, declinîndu-și originalitatea în raport cu ținuta tehnicii cu care se operează. Or, pentru genul vocal-simfonic, G. Dima dispune de un arsenal bogat, cu ajutorul căruia realizează luminoase pagini, încărcate de noblețe și fior emoțional.

GEORGE ȘTEPHĂNESCU — BANUL MĂRĂCINE

Eram tentați să începem cu: autor al primei cantate în muzica noastră modernă, dar persistă în memorie Elena Asachi, I. A. Wachmann, autorii anteriori ai unor creații în acest gen.

Și Eduard Wachmann, în 1862, pe vremea studiilor la Paris, propusese cantate ca *Renegatul din Tanger*, în care discursul era purtat de trei soliști, Elba (sopran), Ismail (tenor) și Cadiul (bas), cu arii și recitative.[9] Și totuși, G. Ștephănescu merită o atenție mai mare, deoarece, în 1868, după cum am arătat într-un alt volum, a compus cantata *Dalila*, neobișnuit de extinsă pentru acest gen, pentru soliști, cor și orchestră. Coincidență? Saint-Saëns compune *Samson și Dalila*, mai întîi sub formă de oratoriu, ca schițe, în 1859, fiind terminat în anul în care Ștephănescu, elev la Conservatorul din Paris, clasa Reber, își scrie *Cantata*. Saint-Saëns va reveni asupra proiectului inițial, dîndu-i forma cunoscutei opere, la insistențele lui Liszt, avînd premiera la Weimar, în 1877.

Nu vom insista asupra cantatei *Dalila*, semnată de G. Stephănescu, dar este de observat caracterul teatral, soliștii poartă nume: Dalila, Nacher și Samson, momentele muzicale au suflu lirico-dramatic, evidențiind talentul și muzicalitatea tînărului compozitor, fascinat de reverberațiile culturii franceze, mai exact, ale „operei mari". O asemenea lucrare ce, desigur, poartă însemnele perioadei de școală, are însă resurse artistice ce justifică abordarea ei de către interpreți.

O altă creație însemnată, datînd din același an, este *Sentinela română*, pe versuri de V. Alecsandri, cu recitator, cor și orchestră, interesantă prin fiorul patriotic și felul în care realizează cadrul specific, apelînd timid la inflexiunile cîntecului popular.

[9] Constantinescu, Radu. *Scrisori de muzicieni în arhiva Wachmann*. În: *Studii de muzicologie*, vol. IV, București, Edit. Muzicală, 1979, p. 235.

Scanned with OKEN Scanner

George Ştephănescu va reveni asupra genului vocal-simfonic, prin cantate, din păcate numai conjuncturale, ceea ce le diminuează valoarea Interesul manifestat pentru acest gen poate justifica teza că genul în sine este marcant în preocupările sale creatoare. *Cantată* pentru cor mixt şi orchestră, pe versuri de V. Candiano-Popescu, este o creaţie cu caracter patriotic, în care se vorbeşte de „neatîrnare", implicîndu-se adînc în glorificarea oficialităţii vremii, cu un vădit caracter circumstanţial. Muzica oferă sonorităţi eroice, într-o derulare ce antrenează contraste marcate de planurile opoziţionale dintre solo şi tutti ale ansamblului coral, ca şi de elementele tematice. G. Ştephănescu imprimă fluxului sonor un sens ascendent, finalul avînd strălucire.

Profil vocal-simfonic au şi piesele ocazionale: *Imnul Agrarienilor*, versuri de „un răzeş", cîntat la 28 octombrie 1904, la Expoziţia Agrară. Interesant apare şi felul cum autorul sudează expresia viguroasă a marşului în care referirile la trecutul istoric justifică accentele eroice cu veselia horei, redîndu-se speranţa în recoltele bogate. Tot G. Ştephănescu este autorul *Imnului jubiliar*, interpretat la deschiderea Expoziţiei din 1906.

Pe versuri de Albert, G. Ştephănescu compune o *Cantată*. Scrisă în tonalitatea *Fa major*, pentru solist (voce înaltă), cor la trei voci egale şi pian, compozitorul realizează, în sonorităţi luminoase, o ambianţă festivă, printr-o muzică de factură eclectică, cu alternări de momente omofone şi polifone, cu inflexiuni modulatorii menite a aduce uşoare contraste; neexistînd o melodicitate relevantă, cantata nu se ridică deasupra unei lucrări de complezenţă, fără şansa de a se constitui într-o valoare certă.

În fine, o creaţie vocal-simfonică în adevăratul sens este *Banul Mărăcine*, pentru tenor, bariton, cor mixt şi pian, versuri de V. Alecsandri, avînd prima audiţie la 30 ianuarie 1913, la Cercul artistic muzical din Bucureşti[10].

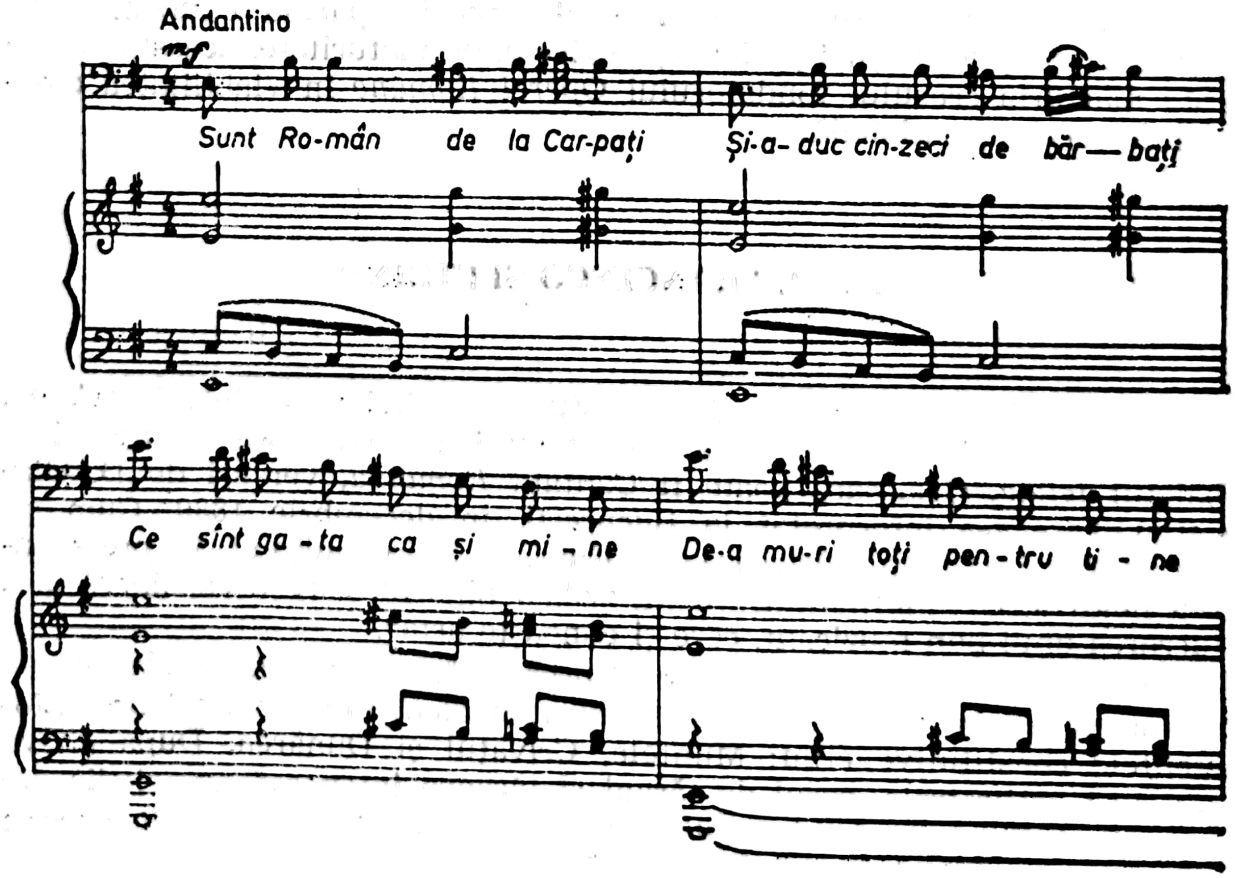
Nu putem afirma dacă G. Ştephănescu a conceput această lucrare pentru cor, ulterior orchestrînd-o[11], dar se pare că a circulat sub formă a cappella. Cert este că dimensiunile ei par să indice de la bun început apartenenţa la genul vocal-simfonic, anume balada. În acest sens, există o asemănare cu creaţiile lui I. Mureşianu, probabil, determinată într-un fel de sursa literară comună.

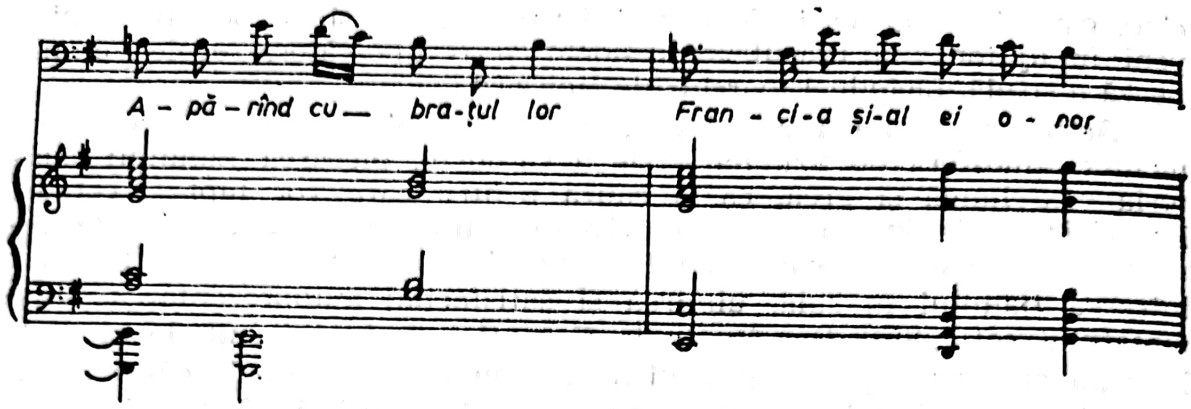
Subiectul baladei e axat pe ideea luptei românilor pentru libertate şi solidaritatea popoarelor latine, într-o acţiune ce nu ignoră adevărul istoric. Banul Craiovei, Mărăcine, însoţit de cincizeci de războinici, slujitorii săi, au plecat călări, cu stindardul României, ducînd o tainică solie „De-a sădi în viitor libertate ţării lor", la curtea regelui Filip al Franţei. Acesta îşi convocase nobilii pentru a-i jura credinţă în războiul pe care se pregăteşte să-l poarte împotriva duşmanului. Deodată, în marea sală a Luvrului intră un tînăr voinic, Banul Mără-

[10] Cosma, Viorel *Muzicieni români*, op. cit., p. 407.
[11] Stoianov, Carmen-Antoaneta. *George Ştephănescu*. Bucureşti, Edit. Muzicală, 1981, p. 151.

cine, care-și oferă serviciile cauzei Franței, „căci și ea pe viitor, ni-a veni în ajutor...". Plăcut impresionat și recunoscător, regele-i înmînează o spadă, făcîndu-l marchiz de Ronsard...

Acțiunea are un anumit nerv, fiind construită pe următoarele momente: atmosfera de toamnă tîrzie a Craiovei, plecarea Banului; călătoria este lungă și grea, ca și cauza pentru care vor lupta: „cetatea Franciei", unde lumea vine să privească, lîngă Luvru, „armia cavalerească" sosită de departe; sala tronului, jurămîntul nobilimii franceze; intrarea Banului în sală, uimirea și satisfacția; autoprezentarea neașteptatului sol: „Sînt Român de la Carpați...", jurămîntul de credință încheiat cu pronunțarea numelui său; înmînarea spadei de către regele Franței, care echivalează cu acordul său de a primi oferta, și ultima secvență, cadrul inițial, la Craiova „pică roua...". Toate aceste momente sînt surprinse în muzică, ceea ce face ca fizionomia partiturii să fie mozaicată, alcătuită din fragmente cu o identitate aproximativă. Și totuși, țesătura muzicală nu este eterogenă, deoarece compozitorul i-a asigurat organicitate prin injectarea unui motiv predominant, aducînd a chemare de bucium, de corn, caracteristică prin intervalul de cvartă perfectă. Aceasta conduce sau este dedus din momentul central, cheie, al baladei, intervenția baritonului solo, Banul Mărăcine, remarcîndu-se prin caracterul folcloric pronunțat, aducînd a baladă și doinire. Este una dintre cele mai pitorești pagini din creația lui Ștephănescu, inspirată de cîntecul popular, avînd amprentă modală, *mi minor*, și uneori treptele a IV-a și a VI-a ridicate:





Rezonanţe folclorice pot fi identificate şi în alte zone, chiar la început, dar şi intonaţii menite să sugereze ceea ce ar putea fi cavalerii sau curtenii francezi, prin sonorităţi ce poartă fantezia spre opera *Lohengrin*. Mai trebuie remarcată şi folosirea unui stil recitativic, chemat să poarte insemnele acţiunii. Construcţia e relativ complexă, părînd a lua înfăţişarea unei fantezii avînd la extremităţi aceeaşi muzică, diferenţa fiind doar la început, *mi minor*, la sfîrşit *Mi major*. Cît priveşte factura corală, pare surprinzătoare dezinvoltura cu care G. Ştephănescu opune vocile, într-o tentativă de înviorare a discursului prin contrapunctări.

Balada *Banul Mărăcine* nu este o capodoperă, dar nici o creaţie care să justifice trecerea ei în zona uitării, deoarece, pentru G. Ştephănescu este foarte importantă, susţinînd flacăra sa componistică, într-o etapă cînd numărul opusurilor se reduce, izvorul fanteziei părînd epuizat. Fiind una din creaţiile ultimei perioade, să zicem, de maturitate, această baladă este mărturia crezului fondatorului *Operei Române* în viabilitatea creaţiei de sorginte naţională.

CANTATA ROMÂNIA DE FRANCESCO SPETRINO

Compozitorul aflat la noi în postură de dirijor al Operei Italiene, Francesco (V. ?) Spetrino a abordat tematica românească nu numai în baletul *Ielele*. Grăitoare poate fi Cantata *România*, versuri de D. Olănescu, care s-a interpretat la Bucureşti, în decembrie 1889. Cum nu ştim dacă şi unde se păstrează partitura, ne vom mulţumi, în prezentarea noastră, cu informaţiile lui M. Cohen-Linariu, care o consideră „... lucrarea unui bun muzicant, care-şi cunoaşte arta".

Concepută pentru solişti, cor şi orchestră, Cantata *România* era un tablou vocal-simfonic în care se prezentau elemente caracteristice. Momentele constitutive erau: Muntele, Crivăţul şi Dunărea. După cîteva acorduri orchestrale, corul de ţărani şi ţărance intonează o melodie generoasă, în care predomină culorile luminoase, senine. Muntele descris

e personificat printr-o voce de bas. Imaginea se dramatizează, orchestra freamătă, sugerînd vîntul puternic care începe să bată. Astfel, Crivățul e asociat unui tumult cu rosturi picturale, descriptive. Ambianța se schimbă treptat. În contrast, e redată imaginea cîmpiei; compozitorul recurge la o melodie de doină, sonoritățile oboiului, imitînd cimpoiul rustic, au fost sugestive, F. Spetrino nutrind un interes constant pentru intonațiile melosului național. Cîmpul era și el personificat printr-o pagină solistă a tenorului. Motivul doinei se modifică, imprimîndu-i-se accente viguroase, de marș, instaurînd elan și patos eroic, în corul pe versurile: „Trec cete mîndre de curcani“ ... Apreciată drept „frumos orchestrată“, acest moment cu corul introductiv era acreditat drept cea mai izbutită pagină ale respectivei creații vocal-simfonice.

Urmează un moment liric, în care se descrie *Dunărea,* printr-un solo de soprană, susținut prin acorduri dense de întreaga orchestră. În final, Spetrino readuce corul inițial, conferind întregii creații o structură simetrică. Astfel, Cantata *România* este alcătuită din mai multe secțiuni, avînd piloni tematici și elemente pitorești, valorificînd cîntecul popular românesc.

Asupra valorii sale nu ne putem pronunța dar, acordînd credit lui M. Cohen Linariu,[12] era o muzică elaborată cu un anumit gust, evident, eclectică, cu măiestrie, mai bine-zis cu abilitate tehnică, compozitorul cunoscînd subtilități armonice și orchestrale.

După conținut, pare să fie vorba de o cantată lirică, prezentînd într-o viziune idilică imaginea *României,* o revărsare de culori luminoase și imagini caracteristice.

EDUARD CAUDELLA — POHOD NA SIBIR

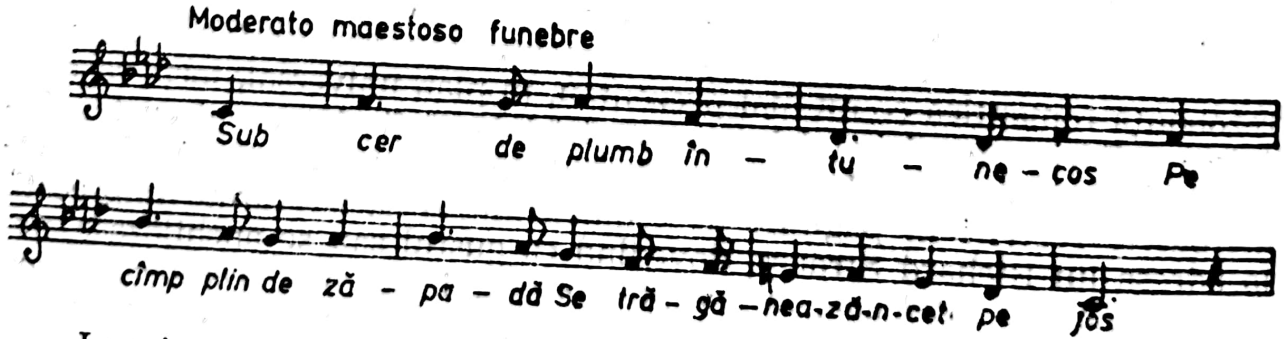
În ultimele două decenii ale vieții și activității lui Eduard Caudella, spectrul genurilor creației sale se extinde, antrenînd concertul instrumental, uvertura și formele vocal-simfonice. Din păcate, lărgirea nu implică în aceeași măsură componentele stilistice, care, chiar dacă înregistrează o anume decantare, persevereză în menținerea acelorași procedee de rezonanță romantică ce nu mai prezentau, în plan universal, forță regeneratoare. Curios, muzicianul ieșean se străduia să fie la curent cu tendințele noi, mai bine-zis făcea eforturi să le urmărească, dovadă fiind numeroasele referiri în paginile de cronică muzicală, adevărate imprecații la adresa lui Richard Strauss, dovedind că gustul său se anchilozase, nefiind capabil să înțeleagă, să accepte sonorități mai noi, ceea ce, în mod firesc, va însemna că nu vor fi acreditate în inventarul procedeelor sale tehnice.

[12] Cohen-Linariu, M. *Cronica Muzicală. Opera Italiană. România, cantată de F. Spetrino.* În: *Românul,* XXXIII, 13 decembrie 1889, p. 1. (1265).

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai impunătoare creaţie vocal-simfonică a lui Ed. Caudella este *Pohod na Sibir* (1905), cuvinte de V. Alecsandri, poetul care a inspirat pe mulţi compozitori, dedicată Societăţii „Carmen" şi „eminentului său diriginte", D. G. Kiriac. De asemenea, această partitură mai are un primat, este şi cea mai sumbră, mai dramatică, înfăţişînd un straniu convoi de deţinuţi, mînat în îndepărtatele ţinuturi ale Siberiei, de unde nu se vor mai întoarce. Povestea tragică a celor conduşi spre ţinuturi neprietenoase a fost scrisă pentru cor mixt şi orchestră (sau pian), cu solo tenor, numai că aici, corul, îndeosebi vocile bărbăteşti, apare în divisi, ceea ce face ca sonoritatea celor şapte voci să fie impresionantă, căutînd obţinerea efectelor pe care le au corurile ruseşti. Din păcate, Eduard Caudella persevereză în procedeul, întîlnit şi în alte creaţii, de a încărca factura, ceea ce face ca frazele să apară prea întinse, de aceeaşi speţă mereu, fără suficiente contraste de scriitură, fapt ce, inevitabil, declanşează o oarecare monotonie şi lipsă de relief. Nici melodicitatea nu excelează, caracterul sumbru, chiar lugubru, al imaginilor a solicitat o tratare muzicală recitativică, în care nu frumuseţea liniilor, ci tensiunea armonică era solicitată la maximum, iar persistenţa unor stări a condus la folosirea procedeelor imitative, răspîndite pe scară largă. Configuraţia de recitativ coral ce alternează cu vectori melodici are justificare în imagistica baladei, în care momentele acţiunii sînt întrerupte de momente cu funcţie de aprofundare, motivînd o situaţie sau aducînd un contrast prin inserarea unei alte realităţi, adică a vremurilor de demult, a chipurilor celor dragi, prin intermediul visului. Simplificînd, balada evoluează sau, mai bine-zis, înfăţişează evenimente dureroase, sumbre, prezente, şi evenimente senine, trăite de eroii neindividualizaţi. Într-adevăr, nu avem de-a face cu personaje, ci cu un grup de oameni supuşi unor grele încercări, detenţia şi condiţiile aspre ale iernii siberiene care nu cruţă, înconjuraţi de paznici despotici, nemiloşi călăi.

Se disting cinci etape ale acţiunii baladei, mai precis şase, prima fiind un preludiu orchestral al cărui rol este de a contura atmosfera dramatică de eroism, suferinţă şi lipsă de speranţă, pregătind intervenţia corului, *Moderato maestoso funebre*. În *fa minor*, printr-o derulare corală gravă, narativă, se conturează această melopee:



Imaginea, cu funcţie expoziţională, prezintă convoiul nefericiţilor deţinuţi ce înaintează încet, de şase luni, epuizaţi, biciuiţi de vînt şi îngheţaţi de frig, pierzînd cîte unul care cade extenuat. În jurul con-

voiului, cazacii și başkirii călări, care-i lovesc fără cruțare, iar din depărtări se aud urletele haitelor de lupi flămînzi. Tabloul, jalonat în culori întunecate, este cutremurător.

Următoarea etapă amplifică sentimentul de compasiune, oferind ascultătorului cauza nobilă pentru care acești oameni au fost puși în lanțuri și exilați în neprimitoarele ținuturi siberiene. La întrebarea unde merg acești oameni fără speranță, fără patrie și fără nume, se răspunde: „să moară în pustiu". Convoiul palid, pierdut, uitat devine „coloană funerară", purtînd pe frunte „un stigmat: amorul sfînt de țară". „O, sfînt, sublim, ceresc amor, / Cîți pentru tine mor!" — exclamă poetul afirmîndu-și stima pentru cei înrolați în șirul deținuților. Moartea lor e cauzată de dorul pentru libertate. Astfel, deținuții care merg cu zile în mormînt, fiind pradă unor teribile răzbunări, sînt martirii, sînt patrioții care s-au jertfit cauzei eliberării patriei lor. Și sînt foarte mulți cei care au preferat robiei acest surghiun, acest „grozav șir" care este „Pohodul na Sibir"!

Retorica muzicală devine cînd narativă, cînd eroică, datorită modulațiilor frazelor lapidare, acordurilor disonante de septimă și nonă.

Din nou o etapă susține acțiunea. În *sol minor* se înfățișează atmosfera înfricoșătoare a înserării, coloana s-a oprit, se aud „șoapte dureroase" și „gemete". Sînt adunați ca o turmă de către un „comandant, groaznic călău" care-i numără, pentru ca apoi să pronunțe ordinul de popas, care, deși necesar, echivalează cu o condamnare la moarte. Sfîrșiți de oboseală, fără foc și adăpost, se așază nedezlipiți sub cerul liber, pe stratul de zăpadă, adormind îndată. Toate aceste imagini sînt trasate în lamentouri corale, susținute de culori timbrale deprimante.

Un contrast îl marchează episodul solistic, tenorul sugerează refugierea în lumea visului, unde acești sărmani își găsesc alinare, derulîndu-se cîmpiile înverzite ale plaiurilor natale; unul vede chipul mamei plîngînd, altul dezmiardă soția sau iubita. Pe pleoapele tuturor se preling „lacrimi de dor". Dar inimile din pieptul lor încep să bată din ce în ce mai rar . . . Cantilena tenorului, în *si bemol minor*, e agitată, constituindu-se din intervale ce presupun salturi și sinuozități rău prevestitoare.

Ultima etapă, din nou în *fa minor*, este cea mai dramatică, relieful frazelor se atenuează, recitativul capătă reflexe funebre, convoiul a dispărut sub mantia omătului așternut din abundență peste noapte. Oare unde sînt nefericiții deținuți? Cîrdul de vulturi se adună și coboară iute, iar din pădure lupii urlînd aleargă flămînzi . . .

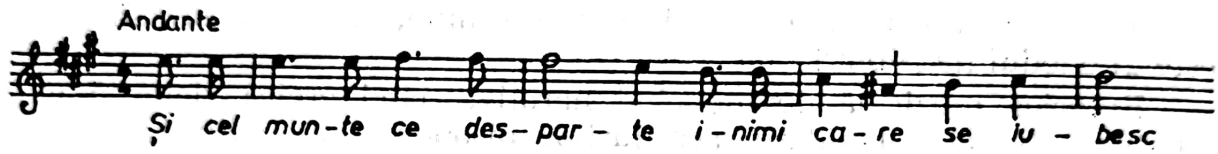
Valoarea baladei *Pohod na Sibir* este diminuată, din păcate, de prea puțin inspiratele elemente muzicale care o definesc. Ca intenție, tabloul întruchipat în imagini muzicale apare ieșit din comun.

Eduard Caudella compune, în noiembrie 1911, o altă baladă, *Calafatul*, op. 53, solo bariton, cor și orchestră, pe versuri de Carmen Sylva. Traducerea are două versiuni, una datorată lui M. Sadoveanu, iar alta lui I. Deleanu. Subiectul așternut la baza acestei partituri este idilic,

Scanned with OKEN Scanner

proslăvindu-l pe Carol I, care, la Calafat, a condus trupele române în lupta pentru independenţă. Sufletul eroului neînfricat, lîngă care obuzele cădeau, este acum liniştit, ca şi apele Dunării ce curg, deoarece vremurile grele au fost depăşite. Balada, nu prea interesantă, are o desfăşurare ternară: cor — solo bariton — cor, structură confirmată şi de planul tonal, *Sol major — la bemol — Sol major*. Pentru a conferi un caracter festiv baladei, compozitorul citează în final, aidoma lui G. Enescu în *Poema Română*, *Imnul* datorat lui Eduard Hübsch.

Peste munţi, versuri de M. Cugler-Poni, pentru voce înaltă (tenor sau soprano) şi orchestră, op. 55, este tot baladă, vehiculînd tema unităţii poporului român. Este interesant că în muzica acestei creaţii, Eduard Caudella recurge la o structură modală, cu atribute folclorice abstracte.



După cîteva măsuri introductive, vocea solistă debutează cu interogaţia: „N-auzi groaznica strigare?“ de după munte, care imploră ajutor „... El, desigur, va veni, căci despart inimi de frate, inimi care se iubesc“... Ideea vehiculată în această partitură, scrisă în februarie 1912, reflectă aspiraţiile românilor la Unirea cea Mare, anticipînd-o într-un sens.

Expresia muzicală este lirico-epică, avînd şi accente eroice, mobilizatoare, fără a se înălţa însă la cotele artistice înalte, datorită limbajului stereotip, lipsit de fantezie, personalitate şi elan.

ION VIDU — MOARTEA LUI MIHAIL EROUL

Tematica patriotică constituie axa majoră a creaţiei vocal-simfonice a lui Ion Vidu, ilustrată prin trei titluri: *Ştefan şi Dunărea*, *Moartea lui Mihai Eroul* şi, a treia, *Dunărea*[13]. Deci, natura şi istoria sînt sferele prioritare ale baladelor compozitorului lugojean, preocupat să surprindă în sonorităţi, cu puternică aderenţă populară, imagini patriotice, eroice, mobilizatoare. Apelînd la dramaturgia bazată pe numere, partiturile au o înfăţişare mozaicată, în care unor motive muzicale li se încredinţează funcţia stabilirii arcurilor de susţinere pentru a asigura închegarea întregului flux sonor.

[13] Cosma, V. *Ion Vidu*, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1965, p. 198.

Scanned with OKEN Scanner

Balada *Ștefan și Dunărea*, interpretată la Reșița în 1898 sub bagheta autorului, de către *Reuniunea Română de cîntări și muzică* din Lugoj, avînd concursul unei fanfare, are versuri de Vasile Alecsandri, fiind compusă pentru soprană, tenor, cor mixt și pian (orchestră, fanfară). Ideea ei este glorificarea personalității legendare a lui Ștefan cel Mare, care, punîndu-și viața în pericol în toiul unei lupte împotriva cotropitorilor, și-a salvat iubita căzută în valurile amenințătoare ale Dunării. Factorul purtător al acțiunii este, și aici, corul, povestind evenimentele, ca și cei doi soliști, Fata și Ștefan cel Mare, aflat într-o ipostază lirică, ceea ce-i prilejuiește compozitorului să recurgă la melodii populare, îndeosebi doine, conform practicii sale afirmate în creațiile corale.

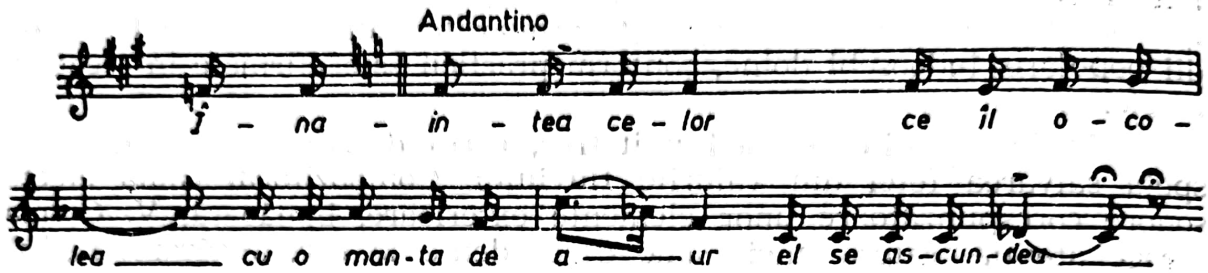
Prin intermediul tehnicii imitative, corul descrie evenimentele, în speță salvarea fetei din valurile fluviului. Compozitorul caută efecte sonore corespunzătoare unor elemente exterioare, bunăoară, V. Cosma atrage atenția asupra unei game descendente la cor, a cărei semnificație ar fi „rostogolirea în apă". Finalul aduce un marș cu caracter viguros, glorificînd curajul și bărbăția. I. Vidu este stăpîn pe conducerea vocilor, iar inspirația sa spontană, după modelul oferit de cîntecul popular, îi asigură frumusețea și comunicabilitatea. Mai puțin închegat se dovedește liantul instrumental, factura pianistică neevidențiind fantezie, varietate și tehnicitate. Din această cauză, susținerea instrumentală, care ar trebui să acționeze ca un factor dinamic și coagulant, apare anemică și lipsită de strălucire.

Această constatare e valabilă și pentru cea mai impunătoare creație a sa în acest gen, *Moartea lui Mihai Eroul*, legendă pentru soliști, cor și pian, pe versuri de Dimitrie Bolintineanu, care ar data din 1888[14], ca lucrare corală à cappella, fiind mult mai tîrziu completată cu partida pianului. Ce tratează această creație cu un titlu atît de răspicat este clar: uciderea Voievodului român pe cîmpia Turdei, prilej de a-i cînta eroismul, dar mai ales de a reactualiza idealurile sale. Acest aspect este foarte relevant, căci I. Vidu a compus partiturile în condițiile cînd trăia într-un teritoriu aflat sub stăpînirea străină, aspirațiile spre dezrobire și unire fiind foarte puternice. Există cîteva momente în partida tenorului, Mihai Viteazul, care conțin îndemnuri cu valoare axiomatică: „Sau Români ne pierdem, / Sau Români trăim!" De asemenea, cuvintele din urmă, cu valoare testamentară, prin care transmite soției să crească copiii „în dragoste de țară" ...

Legenda debutează printr-o introducere a pianului, *Andante*, în *la minor*, destinată să creeze ambianța eroico-dramatică și narativă pentru corul „Pe cîmpia Turdei", în *La major*, o curioasă simbioză între marș și doină, ceea ce înseamnă că în configurația melodică intră ritmuri punctate, hotărîte, ca și arabescuri, înfloriturii, cadențe specifice. Mihai, instalat cu tabăra lui pe o pajiște verde, se gîndește la fericirea țării ... E încercat de presimțiri: „... Lacrimile-i udă gînditoarea față". O modu-

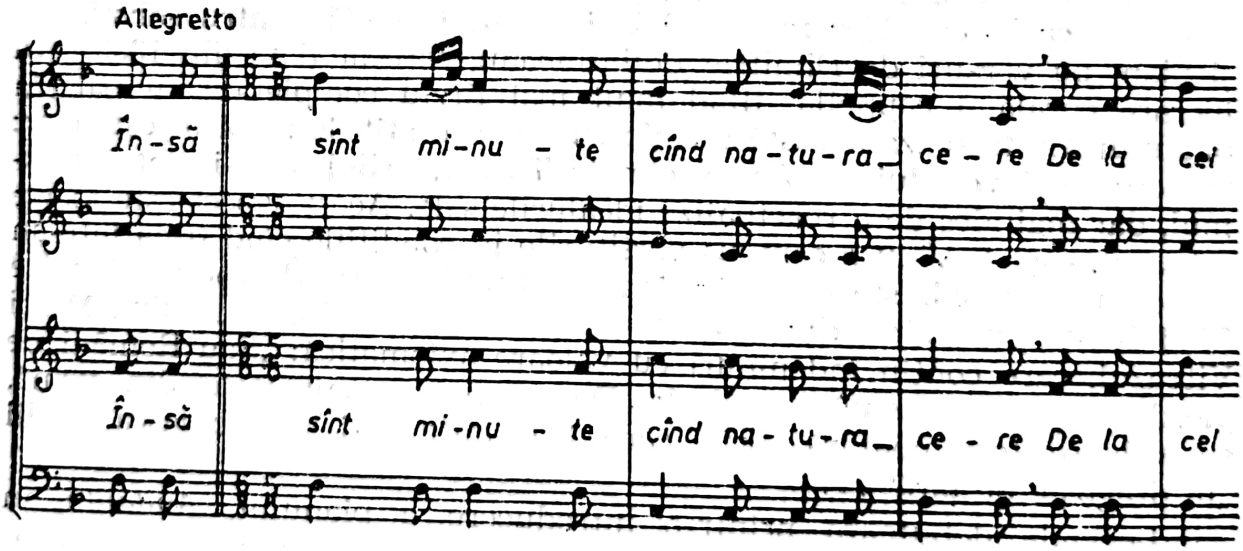
[14] Cosma, V. *Op. cit.*, p. 202.

lație schimbă caracterul muzicii, în *fa minor, Andantino,* corul continuă descrierea Voievodului, vorbind de cei care-l ocoleau pe Mihai, în fața cărora el știa să se ascundă cu o „mantie de aur". Sensul acestei fraze nu e motivat și nici pregătit, ceea ce înseamnă că dramaturgia nu are congruență în această fază expozitivă. E interesantă însă înfățișarea traseului melodic parcurs de cor, deoarece intonează o frîntură de melodie ce are asemănări cu tema introductivă din *Rapsodia Română* de Franz Liszt *(sol minor)* și, în general, are sonoritate lisztiană:



Urmează o amplă scenă în care Mihai Viteazul, tenorul, și corul alternează. Solistul e tratat printr-un recitativ melodic, nu prea marcant, în schimb, tema corului este cea mai strălucitoare din întreaga legendă, conferindu-i-se, prin repetare, și funcția de liant arhitectural.

Interesant e caracterul ei, un fel de horă cu inflexiuni de marș (interval de cvartă perfectă la început), avînd o neobișnuită simetrie, de vreme ce e încadrată în 6/8 și 5/8.

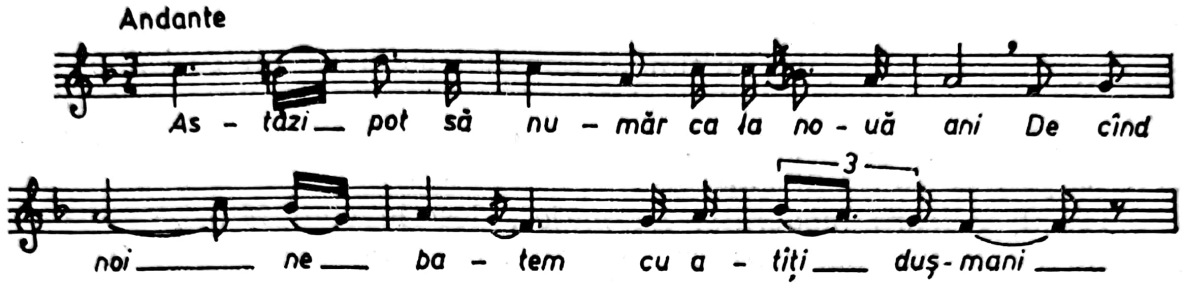


Mihai Viteazul își cere scuze pentru slăbiciunea de a fi vărsat o lacrimă, oștenii motivînd că sînt clipe cînd orice om are parte de durere. Aceasta a fost o introducere, căci abia acum solistul are o intervenție, alcătuită din mai multe fraze, constituindu-se într-un fel de arioso, cursiv, mereu înnoindu-se ca substanță, justificat de evocarea celor nouă ani de campanii, al căror rost a fost de a face „neamului renume". Însă „mărirea" nu înseamnă nimic, dacă nu aduce și „foloase", ceea ce se

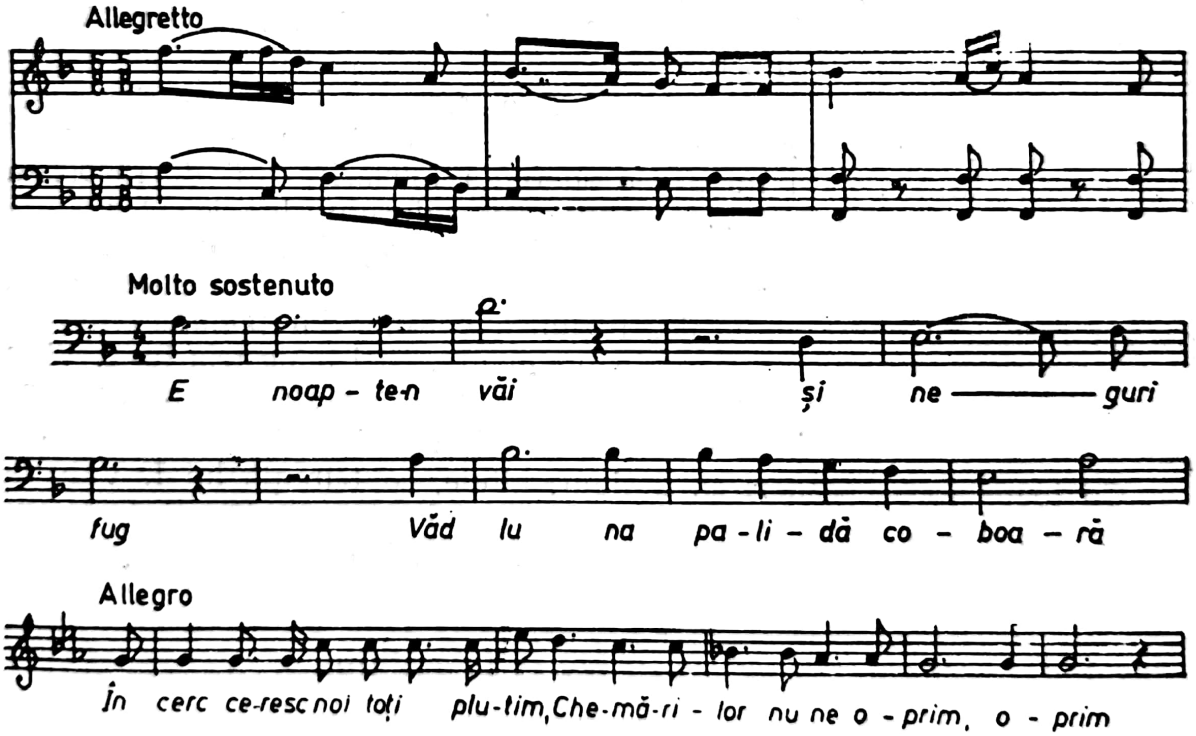
Scanned with OKEN Scanner

poate înțelege că domnitorul nu era fericit, deoarece „Nu vreau foc de stele, ci vreau foc de soare!". După care se reia exact, pe alte cuvinte, „Cîte mii de oameni moartea n-a-ngheţat" . . .

I. Vidu cunoaște bine potențialul expresiv al genurilor populare, frumusețea lor, și-l valorifică ingenios. Ceea ce am considerat drept „ariosul" lui Mihai are la bază o temă cu caracter arhaic, ducînd fantezia spre colind:



O coincidență curioasă, între ultima măsură a intervenției lui Mihai și intonarea corului, pianul are într-o măsură un incipit de legătură care coincide cu un motiv din opera lui Glinka, *Ruslan și Ludmila*, tema secundară din uvertură, și e greu de precizat dacă I. Vidu o cunoștea, deci, dacă este o pură întîmplare această relație:



Corul se repetă, vehiculînd ideea că țara lăcrimează și tineretul se prăpădește în expediții militare. Din nou Mihai Viteazul are o intervenție, cu material tematic nou, formulînd opinia că această luptă ce se pregătea va fi ultima, decisiva, hotărînd soarta tuturora. Concluzia e redată eroic, pianul dinamizează factura prin ritmuri energice și bro-

derii variaționale. Corul, în postură de comentator, conclude, pregătind momentul următor, scena cu trimișii, cu ucigașii lui Basta. Are loc un schimb de replici, Basta cere armatelor române să se retragă, în timp ce se spune: „Nu e încă un român / Care să dea arma pînă nu se bate“ ... pianul lansează un motiv de secundă mică, șerpuitor, ce capătă valențe dramatice, iar corul descrie momentul uciderii lui Mihai Viteazul *(Allegro), la minor — La major*. Căpitanii sar în apărare, dar e prea tîrziu, Mihai, într-o frază concluzivă, arată gravitatea situației: „Fraților, Eu mor“ ... Este de fapt începutul ultimei sale intervenții vocale mai ample, în care își spune ultimele dorințe: soția să nu se mîhnească, să-și crească copiii în datina străbună; nu vrea răzbunare, copiii să trăiască doar pentru „țară și neatîrnare“ ... Oamenilor de arme le cere să jure ca să nu dea mîna cu dușmanul ...

Corul, *Allegro moderato, La major*, descrie cum Mihai cade mort și tristețea care se abate asupra tuturora. Momentul e tratat ca un marș funebru. O nouă secțiune a corului *Grav, la minor*, descrie cum și-a dat sufletul: „Moartea cu-a ei mînă fața lui atinge“ ... O cantilenă recitativică aducînd a bocet. Legenda se încheie însă în tonuri îmbărbătătoare, iarăși balans tonal, de data aceasta *La major*, corul reia, pentru a treia oară, melodia-refren în 8/8 și 5/8, pe cuvintele: „Iar viața-i dulce zboară către nori / Ca mirosul dulce al unei stinse flori“. Concluziv, pianul reia refrenul acesta cu sensuri mobilizatoare. Astfel, răsună la cor de patru ori (de trei ori în *Fa major* și o dată în *La major)*, ceea ce face ca să se impună auditorului.

Structura acestei „legende“ e liberă, fără o cimentare riguroasă, putîndu-se detecta introducerea, scena — solist și cor — complotul și moartea lui Mihai. Deși nu are o aderență folclorică atît de răspicată ca, bunăoară, în *Răsunete ...*, stilul compozitorului lugojean prezintă suficiente indicii ale inspirației din cîntecul popular, căutînd însă o cale mai abstractizată. Apare limpede și în creația acestui autor, cum, părăsind structurile miniaturale, fuziunea cu melodia populară devine mai ezitantă, mai timidă, mai puțin pregnantă. Nici măiestria lui I. Vidu nu excelează, edificator în acest sens apărîndu-ne, spre exemplu, redusa paletă tonală, modulațiile nu ies din *La și fa minor — major*.

Cu toate aceste scăderi și, desigur, altele, contribuția lui I. Vidu la afirmarea genului vocal-instrumental nu e deloc nesemnificativă. *Moartea lui Mihai Eroul* conține destule valențe artistice pentru a justifica reînscrierea în repertoriul curent.

GEORGE ENESCU — STRIGOII

În lista celor 33 de opusuri enesciene nu figurează nici o creație vocal-simfonică. Cu toate acestea, într-o serie de partituri, compozi-

Scanned with OKEN Scanner

torul introduce și corul: *Poema Română*, *Simfonia a III-a*, *Vox Maris* și, evident, în tragedia lirică *Oedip*, de unde se poate deduce preocuparea sa pentru apelarea la vocea umană în complexele partituri simfonice. S-a văzut, de asemenea, interesul său pentru voce, pentru cuvînt, atunci cînd am analizat creația corală și cîntecul. Manuscrisele, fondul documentar moștenit de la George Enescu, relevă preocuparea tînărului Enescu pentru genul vocal-simfonic, concretizată într-o serie de schițe, de proiecte abandonate în stadii incipiente sau avansate, și chiar lucrări încheiate, dar care n-au fost investite cu număr de opus. Cele mai multe datează din perioada formării, din perioada așa-zisă „de școală", facilitînd închegarea unei reprezentări asupra căutărilor, ca și exigența deosebită care-l caracterizează, făcînd ca o serie de schițe să fie abandonate sau trecute printr-un filtru atît de critic, de aspru, încît le-a fost funest.

Întrebarea care se naște în legătură cu aceste proiecte este dacă prezintă vreun interes și dacă merită să mai fie amintite, dat fiind faptul că autorul nu le-a acordat credit... Evident, nu se poate trece peste poziția lui G. Enescu în această privință, dar, pe de altă parte, creațiile din etapa cristalizării stilului trebuiesc incluse într-un inventar riguros, într-un profund demers analitic, deoarece pot lumina procesul formării compozitorului și pot furniza elementele înțelegerii personalității sale. Așadar, trecerea în revistă sau luarea în considerare a obscurelor creații fără număr de opus, mai ales ale celor abandonate în fază inițială, nu implică reconsiderări valorice sau intenții de răsturnare a ierarhizării consacrate. Rostul lor este de a marca preocupările componistice în totalitatea lor și, totodată, de a prezenta un alt gen ce se conturase în preocupările sale, dar care n-a atins pragul consacrării.

Așadar, care sînt proiectele lui G. Enescu în domeniul vocal-simfonic? La 14 ani, în primăvara anului 1895, cînd era elev la Conservatorul din Paris, clasa lui J. Massenet, compune *La vision de Saül (Visul lui Saul)* pentru soliști, cor și orchestră, versuri de Eugène Adénis. Pe o filă manuscris, poartă și număr: op. 2, evident, opus de școală, la care, ulterior, G. Enescu a renunțat. Cum determinarea genului este „cantată", dar, între paranteze, și „scenă lirică", fără paranteze se poate deduce că această partitură a fost concepută pentru teatru, ceea ce este susținut și de existența dramaturgiei axate pe conflictul personajelor: Saul, regele Israelului, bariton, David, tenor, Michol, fiica lui Saul, soția lui David, sopran. Subiectul biblic evocă un episod din istoria Iudeii, lupta dintre Saul și David, care se soldează cu detronarea primului, cu victoria curajosului David în aclamațiile mulțimii. Sînt patru scene în *Visul lui Saul*, cea mai extinsă, avînd funcția de a declanșa acțiunea, este cea în care regele Saul are un coșmar, în somn se anticipă evenimentele care vor urma. În mod iscusit se împletesc aspecte exterioare cu trăiri sufletești, într-o desfășurare armonioasă.

Partitura relevă un stil de factură romantică, cu puternice reflexe în opera franceză, impunîndu-se melodicitatea eclatantă, culorile tona-

Scanned with OKEN Scanner

lităţilor cu mulţi bemoli, recitative, numere dezvoltate, de la arioso la terţet, şi momente corale.

Interesant în dramaturgie este axarea pe o idee-pivot, care apare ca expoziţie în visul eroului titular, după care va reveni sub formă de acţiune. Şi în scena cu Michol se readuce acelaşi element, atunci cînd Saul îi destăinuie visul şi simte că astrul său apune... Opoziţia ireal-real, vis-adevăr va permite escaladarea unui element conflictual în variate ipostaze, ceea ce poate fi considerat drept un atribut al modernităţii concepţiei lirico-teatrale. De asemenea, din arsenalul romantic sînt preluate frămîntările, oscilările, îndoielile, ceea ce înseamnă că un fapt, o trăire va fi tratată în mod variat, privită din cele mai surprinzătoare unghiuri. Şi asocierea neliniştii cu noaptea, iar zorii-calmului reprezintă marote ale dramaturgiei romantice. Construcţia celor 5 scene este astfel concepută, încît e direcţionată ascendent, ultima fiind cea mai amplă, cu somptuoase sonorităţi lirice.

Mai multe variante, cîteva pagini pentru fiecare, există la o lucrare nedefinită ca gen, cu titlul *La Captive (Captiva)*, text de Victor Hugo. Ca moto se oferă aceste versuri de Sadi Gulistan: „On entendait le chant / des oiseaux aussi / harmonieux que la poésie". Partitura prevede solo mezzosoprană (în altă variantă indică doar „voce feminină", cor şi orchestră). Orchestra preconizată pare mare, de vreme ce erau solicitaţi 4 flauţi, 2 oboaie, corn englez, 4 clarinete în La (2 bas-clarineţi), 2 fagoţi şi 2 contrafagoţi, 4 corni cromatici, 2 trompete cromatice în Do, 2 harfe etc...[15]

Cele 18 file de partitură existente la cea mai întinsă versiune nu facilitează o imagine clară a proiectului acesta...

O creaţie pentru orgă şi orchestră cu cor pare a fi fost proiectul aflat în stadiul de schiţe, mai multe variante, la *Jenseits der Finsternisse (Dincolo de întoarcere)*, text de Carmen Sylva. Cele 5 variante nu sînt concludente asupra proiectului.

Un alt proiect, *Le feu de ciel (Focul cerului)*, pentru cor mixt şi orchestră, pare să se bazeze pe un text de V. Hugo. Din materialul existent se deduce că ar fi vorba despre ploaia de foc ce s-a declanşat din cer, mistuind totul, păduri, oameni...

Der wilde Jäger a fost gîndit pentru bariton solo, cor şi orchestră, pentru a vehicula balada lui A. Bürger. Se păstrează, iarăşi, mai multe variante, cea mai amplă avînd doar 17 pagini de partitură.

George Enescu se afla într-o acută fază de acumulări, dovadă numărul impresionant al proiectelor la care renunţă, din faşă, cu aceeaşi uşurinţă cu care le-a şi reţinut. Un altul este *Les Djinns*, care ar fi antrenat solo tenor, cor şi orchestră, fiind scrise doar cîteva note, avînd însă precizat tempoul şi formaţia orchestrală.

O lucrare finită, scrisă la Paris, 2 ianuarie 1898, este Cantata *L'Aurore (Aurora)*, pentru soprano solo, cor de femei la trei voci şi orchestră, în

[15] Ne-am servit în aceste pagini şi de însemnările puse la dispoziţie de Titus Moisescu, ca urmare a studierii manuscriselor enesciene şi, pe această cale, dorim să-i aducem mulţumiri.

Scanned with OKEN Scanner

Do major. Textul vehiculat e luat din poezia *Bord du Gange*, primele două strofe de Leconte de Lisle. Imaginea dominantă a acestei muzici nu e străină de efectele irizante ale sonorităților impresioniste, fiind prezent caracterul descriptiv, atunci cînd se sugerează o dimineață tropicală în lumina aurorii. Așadar, acest pretext poetic se deosebește de precedentele prin faptul că nu prezintă o acțiune, ci o imagine oarecum statică, într-o devenire ce nu antrenează un conflict. Compozitorul realizează o clară formă ternară, planul tonal subliniind-o; după o introducere orchestrală, corul începe la unison, în *Do major*, cu această temă, a cărei constituție se menține în cadrul treptelor principale ale lui *Do major*:

Continuă imitativ, pentru a se regrupa într-un liant armonic. Secțiunea centrală, în *do diez minor*, e încredințată solistei, după care corul reia ideea melodică, reinstalînd tonalitatea cantatei, *Do major*. Coda prilejuiește o scurtă intervenție a solistei și a corului à cappella, încheind lucrarea.

Deși compusă în aceeași etapă cu *Poema Română*, cantatei *Aurora* nu i se atribuie număr de opus. Înseamnă că autorul nu era mulțumit de ceea ce reprezintă, după cum nu era încîntat nici de alte partituri intrate în zodia lucrărilor de școală, de tinerețe. Deși cantata nici nu furnizează substanțiale elemente care s-o susțină, totuși nu este lipsită de o anume candoare specifică vîrstei și elanului autorului adolescent, revărsînd o destul de bogată expresie, în care muzicalitatea își dă mîna cu rafinamentul. Există în poezia acestei cantate o voluptate statică, o seninătate lirică, o duioasă reverie ce atestă talent, însoțit însă de fragilă persuasiune.

Pentru bariton, cor și orchestră fusese plănuit *Die nächtliche Heerschau (Inspectarea nocturnă a oastei)*, text de J. C. Zedlitz, avînd indicată data de 12 mai 1900 și localitatea Mihăileni. Sonoritatea urmărită era monumentală, strălucitoare, impunînd o muzică cu caracter de marș eroic. Această partitură, spre deosebire de altele, este încheiată.

În anul 1906 compune *Hymn Jubiliar*, pentru cor, orchestră militară și harpe, destinat a fi cîntat la festivitatea de încheiere a Expoziției de la București, la Arenele Romane, la 5 noiembrie 1906.

Precedat de o amplă introducere instrumentală, care realizează o ambianță solemnă, eroică, imnul propriu-zis, adică partida corală, emană o puternică strălucire, cadrul tonal, *Mi bemol major*, convenind de minune expresiei dorite.[16] Efectele timbrale caracteristice stilului muzicii

[16] Cuvintele *Imnului Jubiliar*, conform monografiei *George Enescu*, vol. I, p. 223, în care se invocă autoritatea lui Romeo Drăghici, ar fi fost scrise de George Enescu.

Scanned with OKEN Scanner

militare, motive de goarnă, pasaje cromatice, glisandouri, tremolouri, dialoguri imitative întregesc arsenalul tehnic al acestui imn, închinat țării. Încheierea era apoteotică, urarea de mulți ani era însoțită de salve de tun și apoi de prelungite aclamații, pentru a conferi ultimelor măsuri cadrul festiv. *Imnul jubiliar*, fără să aibă o melodicitate accesibilă, conceput ca o piesă vocal-simfonică în care gîndirea timbrală își avea sensul ei, degajînd o impresionantă luminozitate, cu pregnant caracter sărbătoresc, s-a bucurat de călduroase aprecieri și a rămas unic în analele creației enesciene.

Acestea sînt lucrările în domeniul vocal-simfonic ale tînărului compozitor; după un deceniu, va reveni, schițînd, pe versurile lui Mihai Eminescu, oratoriul *Strigoii*.

Înainte de a ne opri asupra acestei partituri, se impun cîteva observații. Tînărul compozitor a fost puternic atras de posibilitățile genului, cochetînd cu mai multe proiecte. Din punctul de vedere al stadiului atins în aceste creații, se poate opera cu criteriul lucrării terminate, *Visul lui Saul*, care aparține mai curînd genului teatral, *Inspectarea nocturnă a oastei*, *Aurora* și *Imnul jubiliar*, restul fiind simple proiecte. Nici una dintre creații nu constituie o realizare de referință, intrînd în mapa lucrărilor de tinerețe, avînd un stil cu suficiente reminiscențe pentru a-l eclectiza, a-l depersonaliza. Cu toate acestea, pe alocuri se găsesc și unele din atributele sale tehnice sau stilistice ca, bunăoară, folosirea predilectă a pendulării terței mari sau mici, ponderea notelor cromatice, subtilități orchestrale. Cît privește tematica, s-ar părea că, finalmente, exigența manifestată pentru subiecte l-a făcut să nu fie satisfăcut; dorea o problematică cu adînci semnificații umaniste, filosofice.

Așa ceva îi oferă poemul lui Mihai Eminescu, dar neterminarea acestui proiect trebuie pusă pe situația confuză a anilor primului război mondial, care l-a obligat pe tînărul muzician să se refugieze la Iași unde, bănuim, manuscrisul ce cuprindea schițele s-a rătăcit. Dovadă fiind faptul că nu s-a aflat în posesia compozitorului, alături de celelalte. Au fost scoase la lumină la sfîrșitul deceniului al șaptelea, recuperate de Romeo Drăghici, alături de *Trio* pentru vioară, violoncel și pian și *Suita inedită de pian, op. 18*. Puse la dispoziția compozitorului Cornel Țăranu, manuscrisele au devenit obiectul unei nobile dar migăloase munci de cercetare, pe alocuri de reconstituire, oferindu-i revelația unei creații impunătoare, pe deplin conturate în versiunea cu soliști, cor și pian. Mai urma să fie orchestrată ... Rătăcite, pierdute, schițele *Strigoii* rămîn un etalon al unui proiect aflat în avansată stare de elaborare, apt să indice intensele căutări pe linia autodevenirii.

Folosindu-ne de observațiile lui C. Țăranu[17], de imprimarea realizată sub conducerea sa artistică, în care a susținut și partida pianului, putem proiecta datele biografice, și nu numai, ale acestei creații postume.

[17] Țăranu, Cornel. *Enescu în lumina unei partituri necunoscute: „Strigoii" după Eminescu*. În: *Muzica*, XXII, 1 (230), ianuarie 1972, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Strigoii este un poem vocal-simfonic pentru soliști, recitator — bariton. Aarald — tenor, Regina — soprană, Magul — bariton, cor și pian, în trei părți. Compusă la București, în toamna anului 1916, partitura susține etapele procesului enescian de creație, potrivit căruia, prima parte a fost încheiată la 18/31 octombrie / 7 noiembrie, iar a treia, 29 octombrie / 11 noiembrie, ceea ce înseamnă că în circa trei săptămîni au fost conturate datele sale esențiale. Și doar acestea au rămas, permițînd evaluări și prezumții. Cert este că partitura *Strigoii* a fost concepută în lunile cînd Enescu era absorbit de compunerea *Simfoniei a III-a* și a *Cvartetului de coarde în Mi bemol major,* în care viziunile dramatice capătă greutate, după cum se amplifică și căutările pe linia definirii stilului său de maturitate, reminiscențele romantice se estompează, extinzîndu-se în schimb formulările proprii, aflate într-o zonă vecină expresionismului. Mai mult, compozitorul e atras de idei cu largi implicații filosofice, meditează insistent asupra destinului, pare mistuit de chinuitoare interogări asupra neființei. În acest context, poemul lui Eminescu, datînd din 1876, îi oferă un excelent cadru de desfășurare, antrenînd relația viață-moarte, cîntîndu-se dragostea posesivă, totală, pentru care se sacrifică aspirațiile cuceririi lumii. Realul și fantasticul, binele și răul, făpturi legendare, demiurgice și chipuri cadaverice, duhuri palide cu fețe încremenite, chipuri sepulcrale.

Într-o ingenioasă fabulație, poetul îmbină elemente ale istoriei și religiei, ale genezei și morții, invocîndu-se numele lui Zamolxe, la al cărui Mag recurge Aarald, stăpîn peste averi, care crede în zeul Odin. Altfel spus, în *Strigoii,* Eminescu apelează la elemente de istorie din perioada etnogenezei poporului român, a năvălirii triburilor barbare, clădindu-și poemul pe dragostea dintre Aarald, viteazul pornit să cucerească lumea, Roma, dar se oprește întîmpinat de o frumoasă făptură, Regina populației locale, al cărui nume era Maria. Vrăjit de farmecul ei, Aarald renunță la campaniile sîngeroase. Numai că fericirea este umbrită de moartea Reginei, care se află în raclă, într-un cadru sumbru, dominat de cîntările clericilor. Aarald e copleșit, distrus. Va implora Magul să-i redea iubita și pentru aceasta va intra în tenebroasele împărății subpămîntene, alegînd moartea, spre a se uni cu ființa dorită, pășind pentru totdeauna „... într-un Dom de marmor negru".[18]

Partitura *Strigoii* poartă, cum lăsasem să se înțeleagă, amprenta căutărilor pe linia redimensionării limbajului enescian. Sînt unele indicii din *Simfonia a II-a,* dar mai ales din schițele acestei creații, că muzicianul român era animat de curajoase imbolduri, că novatorismul său era temerar, ceea ce și explică prezența unor procedee investite cu sensuri unice, inedite. Ulterior, îndrăzneala sa nu mai cunoaște aceeași intensitate, ceea ce înseamnă că și-a reevaluat tehnica, preferînd să investigheze asupra potențialului cîntecul popular, tratat cu mijloacele modernismului muzical, ca în *Sonata a III-a pentru pian și vioară.*

---

[18] Călinescu, G. *Istoria literaturii române,* vol. III, *Epoca marilor clasici,* București, Editura Academiei, 1973, p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

În *Strigoii,* deşi arhaismul epocii pe care o imaginează, în consens cu spiritul poemului eminescian, l-ar fi îndreptăţit să inventeze o lume sonoră cu izuri străvechi româneşti, compozitorul preferă un stil mai puţin angajat în evocări şi plăsmuiri, deşi nu se poate nega total existenţa lor în favoarea unei muzici de factură prin excelenţă enesciană, într-un fel universal, orientată către liniile de forţă ale muzicii austriece, mai exact, către expresionism. Tematica filosofică, sepulcrală reclama un limbaj dramatic, încărcat cu disonanţe, rafinamente ce dezic întru cîtva cele afirmate, trimiţînd asociaţii şi spre subtile irizări tipice compozitorilor francezi. Aşadar, deşi tentaţia expresionistă pare irezistibilă, Enescu obţine şi aici o sinteză personală, dominînd imbolduri venite din mai multe direcţii, introducîndu-le în propria-i retortă stilistică. Nou apare, în mod deosebit, tehnica redării declamaţiei eminesciene, cu versuri şuvoi, într-o retorică ce se identifică cu stilul „Sprächgesang"-ului. Notele „albe" ale ştimei recitativului Magului sînt edificatoare în acest sens, demonstrînd receptivitatea acută a compozitorului român la inovaţiile aduse de Schönberg în *Gurrelieder,* preluarea lor creatoare pentru a găsi corespondenţe suflului poetic eminescian, cadrului dramatico-fantastic al poemului. Evident, nu este vorba doar de transpunerea în note albe a versurilor, ci de realizarea unui discurs simfonic corespunzător, care să le redea. În acest sens, declamaţia cîntată se pliază pe un discurs simfonic de esenţă tematică, conceput într-un stil variaţional, ceea ce înseamnă că entităţile motivice fundamentale vor cunoaşte multiple transfigurări. Intensul proces al elaborării tematice, al închegării discursului muzical va determina o vastă reţea de împletiri liniare, ca şi un sistem tonal intens cromatizat (moduri cu trepte variabile), conducînd la disonanţe cumpătate. Frecvente sînt procedeele ca ostinato-urile, pulsaţiile ritmice, imitaţiile, cantabilitatea axată pe largi intervale, pe cascade cromatice, acordurile vagi, „plutitoare" cum le-a numit Cornel Ţăranu, pedale.[19]

Elementele motivice fundamentale sînt, ca şi în alte partituri enesciene, prezente în primele măsuri:

Personajele au individualizare prin maniera tratării vocale, lui Aarald şi Reginei încredinţîndu-li-se o factură mai cantabilă, dar presărată cu numeroase meandre cromatice, Magului, una declamatorică melodizată, şi Recitatorului, vorbirea albă. În privinţa corului, acesta e mai degrabă un element de fundal, conturînd unele momente prin arhaice psalmodieri sau structuri acordice irizante. Interesantă e proiectarea celor trei părţi, în care prima parte apare, cum observase C. Ţăranu,

[19] Ţăranu, C. *Op. cit.,* p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

intens dramatizată, ca apoi, secțiunea centrală, și nu numai, să ia chipul unui torent liric, cu accente sumbre, de esență postromantică, post-tristanescă, sugerînd forța pasiunii celor doi îndrăgostiți, ca și fatalitatea care-i pîndește, unirea lor fiind posibilă doar în neființă.

Evident, în peisajul creațiilor vocal-simfonice românești din primele decenii ale veacului al XX-lea, *Strigoii* reprezintă ceva cu totul aparte, un unicat prin ancorarea limbajului în plină contemporaneitate, ca și prin substanța bogată a muzicii, de o copleșitoare ținută dramatică, cu reverberații tragice. Partitura aceasta îl plasează pe compozitorul ei, pe George Enescu, în prim-plan, și la determinarea acestei ierarhizări valorice a contribuit decisiv C. Țăranu, care a scos din tăcerea rafturilor acest manuscris, făcîndu-l viabil, redîndu-i viață sub aspectul partidelor vocale cu acompaniament de pian. Istoria muzicii cunoaște destule cazuri cînd asemenea creații, lăsate într-un stadiu și mai puțin elaborat, au fost preluate de alți compozitori, orchestrate și finisate. Cum există în manuscris și o serie de indicații instrumentale, timbrale, este de presupus că muzica românească va recupera în totalitate partitura *Strigoilor,* eveniment pe care-l așteptăm cu mare interes, căci nu e vorba de o creație oarecare, ci de o capodoperă, în care cei doi aștri ai artei, Enescu și Eminescu, se întîlnesc pentru a îmbogăți patrimoniul culturii românești. Or, cine va înțelege semnificația acestei lucrări vocal simfonice și va desăvîrși partitura, orchestrînd-o, își va înscrie numele cu litere luminoase în istoria muzicii românești.

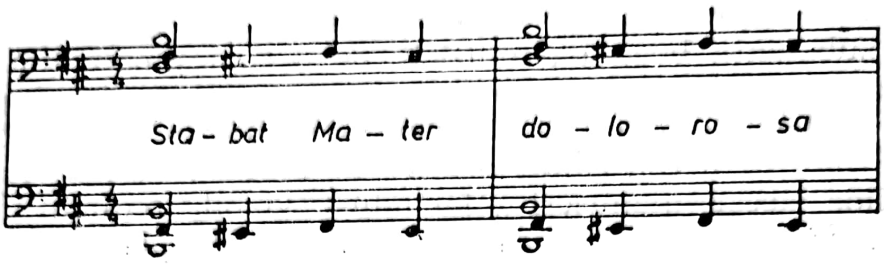
IOAN SCARLATESCU — STABAT MATER

Că spectrul genurilor vocal-instrumentale este variat o demonstrează și interesul pentru una dintre cele mai complexe forme ale muzicii religioase, *Stabat Mater,* avîndu-și originea în primele cuvinte ale secvenței din Vinerea Mare în ritul latin. Compozitorul român care pare să dețină primatul, în abordarea acestui gen, este Alexis Catargi, al cărui *Stabat Mater* se conturează din 1897. Ioan Scarlatescu reabordează acest gen la începutul secolului al XX-lea, apelînd la soliști, cor și orgă (pian) sau orchestră. Din păcate, prea clare formulări în privința acestei lucrări sînt imposibile, deoarece se păstrează numai cîteva știme, facilitînd unele considerații.

Stabat Mater de I. Scarlatescu este o creație religioasă alcătuită din mai multe numere pe text latin, deloc dezvoltate. Caracterul miniatural al acestora indică dorința autorului de a se încadra tiparelor încetățenite, ca și predilecția compozitorului spre expuneri, în detrimentul travaliului. Fragmentele păstrate surprind prin austeritate și simplitate. Partidele vocale au cantilene generoase, deloc originale, în timp ce limbajul armonic diatonic preconizează înlănțuiri ale treptelor principale, într-o

Scanned with OKEN Scanner

simplitate deconcertantă, cu acorduri de tonică ori dominantă, ținute mai multe măsuri... Părțile din care se păstrează cîte ceva sînt: 1. *Stabat Mater*, 3. *Eia Mater*, *Quando corpus mari*, *Prelude*, *Paradisi gloria*, *Virga Virginum*... Soliștii și corul se împleteau în unele părți într-un ansamblu de scurtă respirație. Pentru a avea o imagine a muzicii lui I. Scarlatescu din acest opus, iată începutul:



Pe una din știme, intervențiile soliștilor au fost nominalizate: soprana Aslan și basul Dall'Orso, ceea ce ne îndreptățește să credem că, într-un concert, probabil al catedralei Sf. Iosif, a fost interpretată fie și fragmentar.

Deși nu pare să fi dat curs bunelor sale intenții, merită reținute gîndurile din anul 1909, publicate în revista *Muzica*, în scrisoarea despre *Elektra* „...de cînd mi s-a deschis simțul și cugetul pentru *textul* limbei mîntuitoare și neasemuit miraculoase al evangheliilor noastre, cîntările «tradiționale» ale bisericii au cîștigat o însemnătate, un farmec și o putere cu care în *zadar* ar concura multe și multe «liturghii» compuse în cei douăzeci de ani din urmă de «progres» și de «evoluție lirică»".[20]

Piese religioase cu acompaniament orchestral au compus și Al. Castaldi — *Liturghie* (Neapole, 1888), *Gloria*, pentru soliști, cor și trei trompete; C. Castrișanu: *Le roi des rois*, avînd la bază un colind; D. Cuclin: *Isus înaintea morții* (1920), Francisc Hubic: *Psalmul 100*, pentru cor mixt și orchestră, *Liturghia Sf. Vasile cel Mare*, pentru cor mixt și orchestră și *Vecernia*, pentru același ansamblu; Ștefan Popescu: *Gloria in excelsis Deo*, pentru cor mixt și orchestră.

ENRICO MEZETTI — SĂRBĂTOAREA LUMINII

Genul vocal-instrumental cu conținut profan este reprezentat și de alți compozitori, dar, spre regretul nostru, nu știm unde se află partiturile. Într-un inventar riguros ar mai figura: Constantin Bobescu — *El-Zorab*, baladă pe versuri de G. Coșbuc, pentru soliști, cor și or-

[20] Scarlatescu, I. *Scrisoare din Viena*. În: *Muzica*, II, 7, aprilie 1909, p. 251.

chestră; Dimitrie Cuclin: *Mic poem* (1914); Gheorghe Cucu — *Păstorița*, mic tablou muzical pentru contralto, cor bărbătesc și orchestră mică, pe versuri de G. Coșbuc; Theodor Fuchs — *Sergentul*, versuri V. Alecsandri; Victor Gheorghiu: *Preghiera*, pentru soprană, bariton, bas, dublu cor și orchestră (1913) și *Dansul zînelor*, pentru soprană, cor și orchestră; Francisc Hubic[21] — *Nunta Domnească*, rapsodie pentru cor mixt și orchestră, atenție deci la genul de „rapsodie" vocal-simfonică!; Paul Richter — *Imn* pentru centenarul societății *Männergesangvereins*[22] din Brașov, pentru cor bărbătesc și orchestră, op. 20, în Sol major, (1909), versuri de Julius Römer;[23] Alexandru Zirra — *Luceafărul*, încadrat de către V. Cosma (*Muzicieni români*, p. 469) ca „poem pentru soliști, cor și orchestră", este lucrare teatrală, cu balet, purtînd indicația autorului „Adaptat pentru scenă", ceea ce ne determină să-l includem la capitolul consacrat respectivului gen.

Lui Enrico Mezzetti îi acordăm ceva mai multă atenție decît celor înșiruiți mai sus, deoarece, avem, totuși, o partitură la dispoziție.

Așadar, compozitorul ieșean a compus două cantate: una în limba italiană și una în limba română: *Fiica lui Jefta* și *Giovanna Grai*, ambele pentru soliști, cor și orchestră. Pe versuri de State Dragomir a scris, în 1910, *Sărbătoarea luminii*, „cantată scenică" pentru soliști, cor și orchestră. Avînd un caracter festiv, comemorarea a 50 de ani de la înființarea „Templului luminei", al Universității și Conservatorului din Iași, cantata recurge la personaje alegorice, spre a aduce prinos ramurilor de activitate pentru care instituția pregătea tinerii. Astfel, personajele erau: Literele, Medicina — soprane, Justiția — altistă, Științele — tenor și Bătrînul păzitor al templului — bas. Factorul coagulant al celor trei scene, deoarece cantata s-a interpretat sub forma unei înscenări, era „Bătrînul" care evoca evenimentele și elogia ctitorii, oamenii de suflet care au făcut ca prestigiul instituției să se afirme și, odată cu aceasta, științele și literele românești, terminînd cu slăvirea circumstanțială a domnitorului, prilej de a proiecta prin intermediul sunetelor sonorități luminoase în momentele ce purtau ecouri ale unor cunoscute formule imnice. Totuși, cantata *Sărbătoarea luminii* nu se reduce doar la aceasta, fiind destul de dezvoltată, conturînd pagini individualizate, mai ales în ce privește „Justiția", „Medicina", „Literele", dar și cea a „Bătrînului". Concepută în *Mi bemol major*, această partitură e, în fond, o succesiune de coruri monumentale și numere soliste acompaniate de orchestră sau orgă. Interesantă e introducerea instrumentală orientată spre crearea unui cadru luminos avînd me-

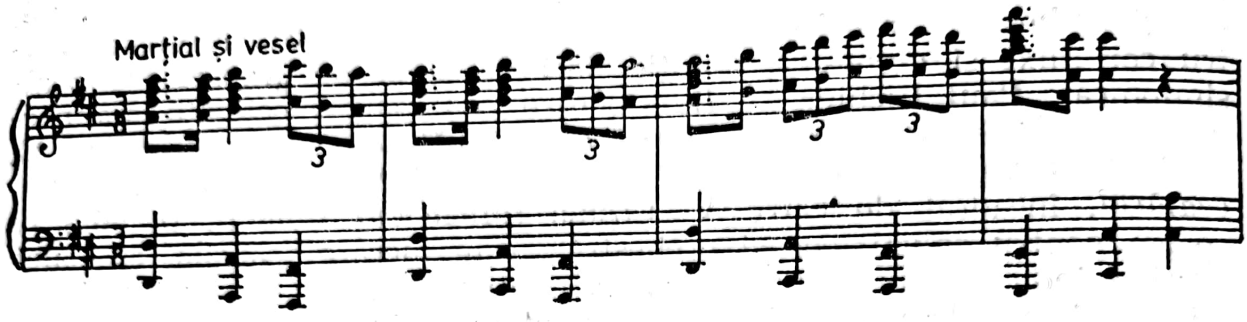
[21] Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit.,

[22] Türk, Hans Peter. *Paul Richter*. București, Kriterion, 1975, p. 140.

[23] Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit., p. 300.

Scanned with OKEN Scanner

nirea de a modula din *Mi bemol major* în *Re major*, tonalitatea corului inaugural. Nu se remarcă coloritul național, stilul fiind, sub acest aspect, incolor; dar există o temă cu caracter energic ce va reveni, conturînd o ambianță veselă și hotărîtă:

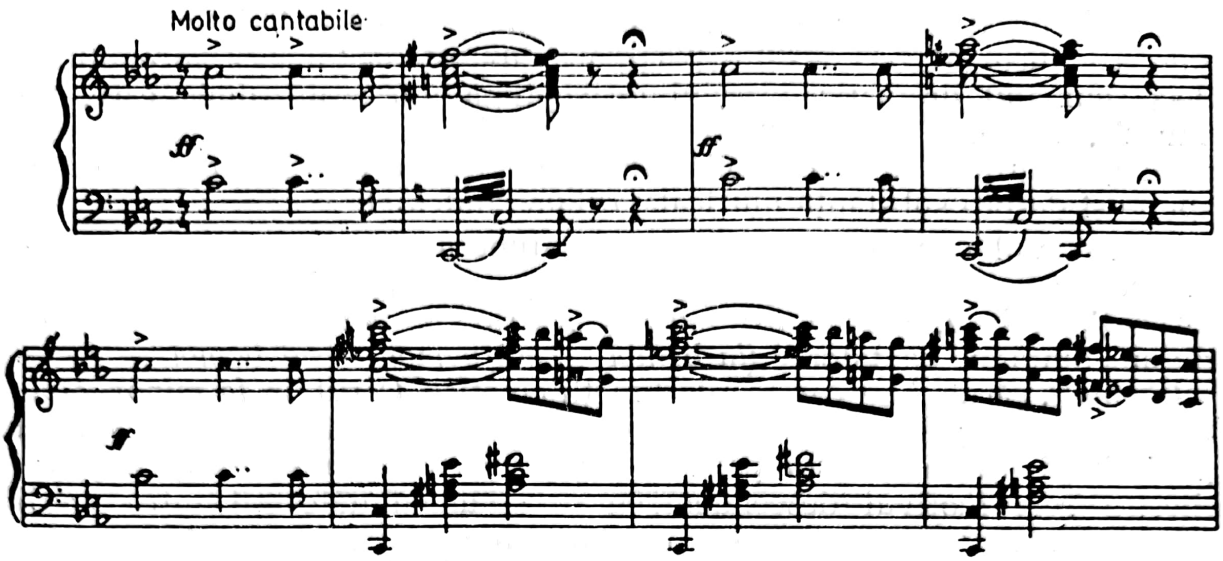


În postură de critic muzical, Eduard Caudella remarcă expresia cantatei adecvate scopului, momentului aniversativ, talentul și muzicalitatea lui Enrico Mezzetti. În mod special este elogiată „... orchestrațiunea delicată și totodată bogată prin polifonia sa în formă și efecte dinamice, adică coloritul diferitelor timbruri provenite din combinațiunile instrumentelor ...“[24].

IOSIF PASCHIL — COPILUL DE CRAI

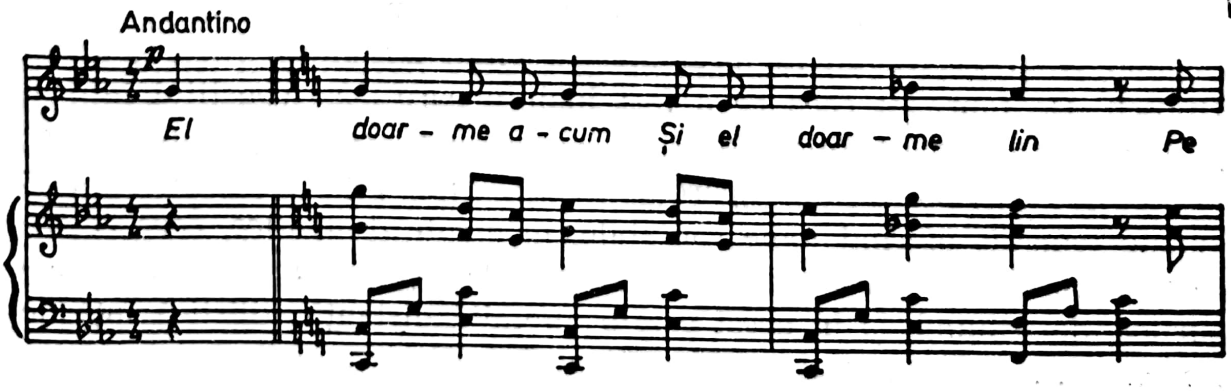
Fecundul muzician care a fost Iosif Paschill, cu o bogată activitate în planul formațiilor de amatori din București, îndeosebi germane, compune și o baladă pentru soliști, cor mixt și orchestră, încheind-o în august 1913: *Copilul de Crai*, textul de F. A. Geissler, tradus de I. U. Soricu. Dominat de uriașa tradiție romantică, al cărui continuator fidel este, într-o manieră ce-i atenuează originalitatea, I. Paschill realizează o lucrare amplă, în care primează elementul dramatic, surprins cu mijloacele unui simfonist stăpîn pe meșteșugul său. Orchestra poartă canavaua tematică, impunînd motive conducătoare, comentînd acțiunea, săracă factologic, dar bogată pe plan psihologic, cum cere specificul genului, generalizînd-o prin orientarea fluxului sonor spre centrii culminanți. Fără să vehiculeze un limbaj armonic prea evoluat, compozitorul utilizează cu efect a) motivul la unison, cu ritm punctat, ce se rezolvă secvențional, în acordul de septimă micșorată, ca și b) gama minoră „națională“ descendentă, cu treptele a VI-a și a IV-a ridicate:

[24] Caudella, Eduard. *Cantata „Sărbătoarea luminii“*. În: *Arta Muzicală*, București, I, 2, noiembrie 1911, p. 1.



Subiectul baladei este idilic, prezentînd, în tonuri melodramatice, ofranda Craiului care-și sacrifică propriul copil pentru a satisface nesațul Morții și, astfel, a izbăvit țara de pieirea tinerei generații. Mai pe larg, Craiul stă abătut în palatul ale cărui porți sînt asaltate de mulțimea care cere ajutor pentru a salva țara de o cumplită molimă ce decimă copilașii „... O casă-n țară n-a rămas / Să nu-și găsească-n ea popas / Fiorii morții păgîne". Copilul craiului doarme în leagăn; e privit cu dragoste de părinți, cînd în cameră intră Moartea. Crăiasa își apără odrasla, dar Moartea promite că va pune capăt groaznicei sale pofte, cu condiția să-l ia și pe odorul crăiesc. Înfrîngîndu-și durerea, Craiul acceptă acest tîrg, de dragul salvării multor altor vieți. De atunci copiii sînt fericiți, zburdă pe plaiurile însorite.

Balada e concepută în trei părți distincte. Prima, *Molto andante*, înfățișează semnale eroice, dar și izbucniri de durere și jale. Prezentînd cadrul acțiunii, corul *(do minor)* amplifică expresia de durere printr-o melopee recitativică, apăsătoare. Revin, de data aceasta în partida corului, semnalele de la început și acordurile ce sugerează durerea, neputința, implorarea ajutorului. Urmează o melopee sfîșietoare, un cîntec de leagăn purtînd ecouri folclorice.



Un episod coral zbuciumat, sugerînd neliniștea Craiului, a soției sale, conduce la coda acestei părți, în care revine muzica începutului, deci semnalul dramatic, acordul de septimă micșorată, după care, tot sintetic, reapare și cîntecul de leagăn. Sub aspect arhitectural, și nu numai, realizarea e impecabilă. Păcat că nu același lucru s-ar putea spune și despre substanța muzicală, originalitatea ei.

Discursul capătă nuanțe tot mai întunecate, partea a doua, *Lento*, începe prin fraze cu contur puternic cromatizat, agitat, pregătind intervenția solistă, o recitare melodică. Primele note trasează un motiv amenințător, pentatonic (*la bemol — sol bemol — mi bemol — do — sol bemol*), căruia i se vor acorda funcții cinetice. Corul, în *fa minor, Molto allegro*, amplifică tensiunea, descriind stări sufletești ale Crăiesei și Craiului. Și în această pagină corală sînt elemente de repriză. Orchestra reia motivul descendent, grav și amenințător al introducerii acestei părți. Prezența sa aici, a celor din prima parte, susține simfonismul lui I. Paschill prin motive cu rol ideatic și dramaturgic. Moartea, solo alto, „în *re minor*“ (cromatizat), într-un arioso își cere prada, *Allegro moderato*. De fapt, e un număr amplu, cu cor, soli, o adevărată scenă de ansamblu, evidențiind o puternică stare conflictuală între protagoniști; Moartea, neînduplecată, cu cererea ei, implorarea și opoziția Crăiesei, atitudinea de revoltă, compasiune și expectativă a mulțimii . . .

Implorarea Crăiesei se face într-un arioso, în *mi minor*, presărat, ca susținere și dramatizare, cu replicile corului, amplificîndu-se într-un impresionant lamento. Craiul, solo bas, *Andantino, mi minor*, intervine cu sfîșietoarea decizie de a satisface dorința Morții, pentru că, în acest fel, se cruță alte vieți . . . Urmează un dezvoltat ansamblu, cu ample pagini vocale, încheind această secțiune.

A treia parte se deschide printr-o atmosferă dureroasă, *Andante molto*, în *do minor*, o introducere simfonică tripartită impunînd un motiv cu potențial lirico-eroic ce se va lumina treptat. Corul va comenta cele întîmplate, spre a aduce elogii spiritului de sacrificiu pentru binele poporului. În aceste momente revine motivul „chemare“, formula ritmică pe un ton, la unison, din prima parte, contribuind la înseninarea discursului, căci prin instaurarea tonalității *Do major* se declanșează o muzică imnică, strălucitoare, cu viguroase accente monumentale și eroice. Se aud chiar și fragmente preluate ca citat din muzica lui Eduard Hübsch. De fapt, tot ceea ce a fost înainte pare a se constitui într-un pretext pentru acest final de slavă, cu caracter convențional, în care meșteșugul compozitorului apare relevant. Astfel, părțile cantatei sînt sudate tematic, oferind teme cantabile, momente dramatice, ceea ce înseamnă contraste, adică o muzică diversă, desfășurată în contextul versurilor, dezvăluind, și în acest caz, o anumită distanță stilistică față de fenomenul modernismului.

Scanned with OKEN Scanner

Aspectul acesta nu poate surprinde, ținînd seama că I. Paschill era un muzician dotat, însă rutinat, prea conștiincios și respectuos față de tradiție pentru a o nesocoti. Atitudinea aceasta i-a fost, într-un fel, nefastă, prejudiciindu-i individualitatea stilistică.

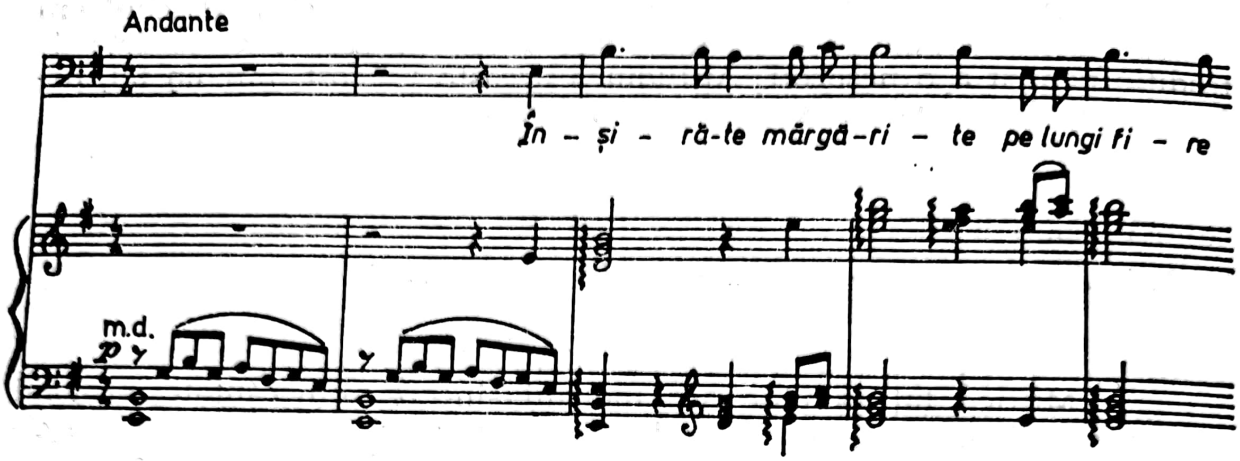
LEONIDA DOMIDE — ÎNȘIRĂ-TE MĂRGĂRITE

„... Muzica lui Domide are melodii sincere și necăutate, armonii simple și solide, colorit orchestral clar și luminos. Dacă forma nu e cîtuși de puțin românească, e cinstită, însă, în portul ei, în straie nemțești, pe care nu se văd cusături pretinse românești“ ...[25] astfel caracterizează Ion Borgovan partitura „legendei“ *Înșiră-te, mărgărite,* compusă în 1909 pe versuri de V. Alecsandri. Deci, o muzică înzestrată cu calități, în care însă autorul nu a urmărit specificul național. Curios cum un discipol al lui Iacob Mureșianu, cum un compozitor transilvănean nu a căutat joncțiunea cu cîntecul popular. S-a mulțumit doar să apeleze la creația lui Vasile Alecsandri, scriitor foarte îndrăgit în ținuturile transilvănene.

Compozitorul bistrițean Leonida Domide (11 ianuarie 1882 — 19 septembrie 1950), care și-a împărțit timpul între muzică și medicină, care a scris la vîrsta de 27 de ani (1909) legenda menționată, este un caz în componistica românească, deoarece e cunoscut numai prin această lucrare. Așadar, L. Domide a devenit celebru datorită partiturii vocal-simfonice *Înșiră-te, mărgărite,* pentru soliști, cor mixt și orchestră, avînd și satisfacția de a fi prezentat publicului bucureștean în concertul orchestrei Filarmonice, cu concursul Coralei *Carmen,* la 5 aprilie 1913, sub bagheta lui D. G. Kiriac, soliști fiind Elena Locusteanu, Eufrosina Popescu și G. Folescu (bănuim, numai partea întîi). Succesul sau insuccesul, deoarece opiniile criticii sînt divizate, l-au determinat să nu se mai lanseze în creație...

Într-adevăr, valoarea muzicii din *Înșiră-te, mărgărite* este mai curînd simbolică, de vreme ce originalitatea nu poate fi invocată, reminiscențele abundă, I. Borgovan vorbise de influența lui G. Verdi, dar și unele clișee wagneriene sînt evidente. Scrisă cu o anumită acurateță, muzica este pe cît de simplă pe atît de vetustă și lipsită de consecință, deși unele motive se pot remarca. Așa este emblema motivică „înșiră-te, mărgărite“ ce apare în partida basului și în acompaniament:

[25] Borgovan, I. *Artă. Al treilea concert „Carmen“, cu orchestra Ministerului Instrucțiuni.* În: *Luceafărul,* Sibiu, XII, 9, 1 mai 1913, p. 303.



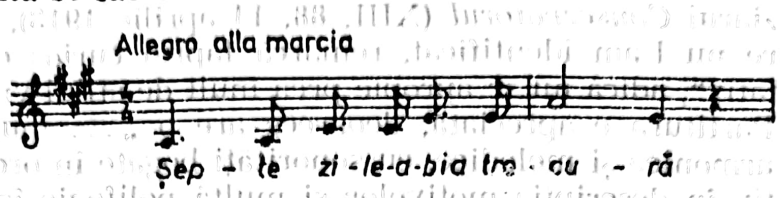
Va reveni în finalul primei părți, în coda instrumentală. Obositor de frecvente sînt temele corurilor și soliștilor bazate pe structura arpegiată a acordurilor de tonică și dominantă, devenind, în cele din urmă, ticuri de care compozitorul nu se poate debarasa, umplînd portative în șir cu formule arpegiate, semn al unei fantezii rudimentare, mai ales că procesul gestației se petrece într-o epocă în care gîndirea muzicală, inclusiv în muzica românească, înregistrase cutezătoare complexități în planul scriiturii, al formulării ideilor. Cantonarea într-un stil nesofisticat pare să fie explicată nu atît de stadiul măiestriei componistice, cît de intenția adresării către copii, printr-un limbaj accesibil. În acest caz, și probabil așa au stat lucrurile, se naște o altă dilemă, anume de ce compozitorul n-a recurs la sugestiile melosului popular pentru a imprima basmului o culoare națională, ceea ce, bănuim, ar fi salvat stilul componistic de la banalitate. Într-un fel, L. Domide confirmă regula că un compozitor izolat, care duce o viață retrasă, care, din circumstanțe obiective, trăiește într-o localitate în afara circuitului muzical, devine anacronic, stilul său nu are șanse de a realiza o cît de modestă sincronizare cu fenomenul sonor contemporan.

Subiectul basmului se păstrează întocmai. Un solo de bas deschide lucrarea (*Andante, mi minor*), enunțînd ideea unei duioase povești ce se derulează ca „o horă luminoasă". Tema poate demonstra rigiditatea fluxului melodic.

Corul va fi reluat în finalul părții. Tot ansamblul coral, în imitații ale unei structuri arpegiate, în *Do major*, povestește că un grup de fete este pe cîmp, unde adună flori: „Iată-n fapt de dimineață!" ... Fata, solo sopran, *Moderato*, povestește că a visat un fecior de împărat și, de ar fi să vină s-o ia de soție, i-ar face doi feciori „cu cosițele-aurite și cu fețele-nflorite" ... Ceea ce cîntă par a fi variațiuni ale corului inițial, avînd aceleași relații armonice ...

O cavalcadă eroică, *Allegro moderato*, în *Mi major*, pregătește intrarea feciorului de împărat, bariton, care se adresează fetei spunîndu-i „Tu mireasa mea să fii"... într-altă tonalitate, *Mi bemol major*. Corul apare în postură de comentator, după care baritonul reia propunerea „Tu să fii a mea mireasă" ... printr-o cantlienă mai generoasă, mai indivi-

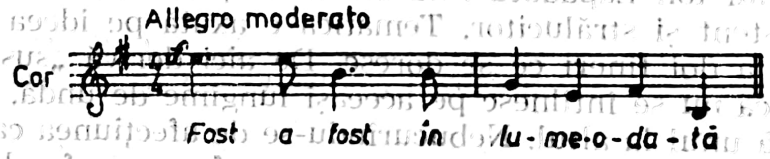
dualizată ce, de asemenea, are elan eroic, instaurînd o undă lirică. După o punte orchestrală, corul din nou povestește că abia șapte zile trecură și „mare nuntă se făcură“ . . .

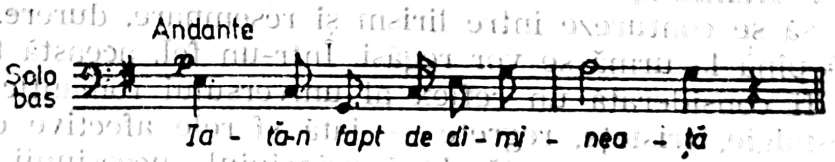


Corul acesta, *Allegro alla marcia,* în *La major,* are formă ternară, temele constituindu-se numai pe structuri de arpegiu, conferind momentului un cadru sărbătoresc, strălucitor. Nici chiar semnalarea prezenței printre nuntași a celor „oaspeți mari de spăimîntare“, Sfarmă-Piatră, Strîmbă-Lemne. . . nu întunecă expresia iradiantă. Contrastul *A — B — A* e axat pe relația *Do-major — la minor — La major.*

Un mic interludiu, *Andantino, fa diez minor,* cu caracter lirico-reflexiv, în cele din urmă nupțial, cu tentă wagneriană, conduce spre corul „Doi din toți nuntașii“, în *Re major,* cu o melodică secvențială, evidențiind frumusețea, chipul luminos al miresei. Din nou orchestra, de data aceasta prelungind sfera tematismului anterior, realizează o punte spre corul final al părții „Fost-am încă și eu fată“, *Allegro moderato con brio,* în *mi minor.* Este exemplul dat mai sus, îndeplinind acum funcția de repriză eliptică a întregii părți.

Pentru a fi mai elocvenți în privința sărăciei configurației tematice, iată cîteva mostre în care apar structuri arpegiate:





Gîndirea armonică este limpede, dar nu excelează printr-o cît de relativă complexitate, restrîngîndu-și zona de manevrare la funcțiile treptelor principale, menținînd același acord cîte o măsură, două, înaintarea datorîndu-se răsturnărilor de poziție, figurațiilor. Poate mai interesantă e sonoritatea cînd se operează cu procedee contrapunctice, imitații și stretto. Timbrurile orchestrale sînt și ele clare, bine găsite, fără a urmări efecte rafinate și subtilități coloristice. Așadar, stilul lui L. Domide este suficient, în măsura în care e acceptat, știind că folosește un limbaj situat pe o treaptă artistică inferioară, menit a comunica celor mici un basm rostit cu o anumită nesiguranță.

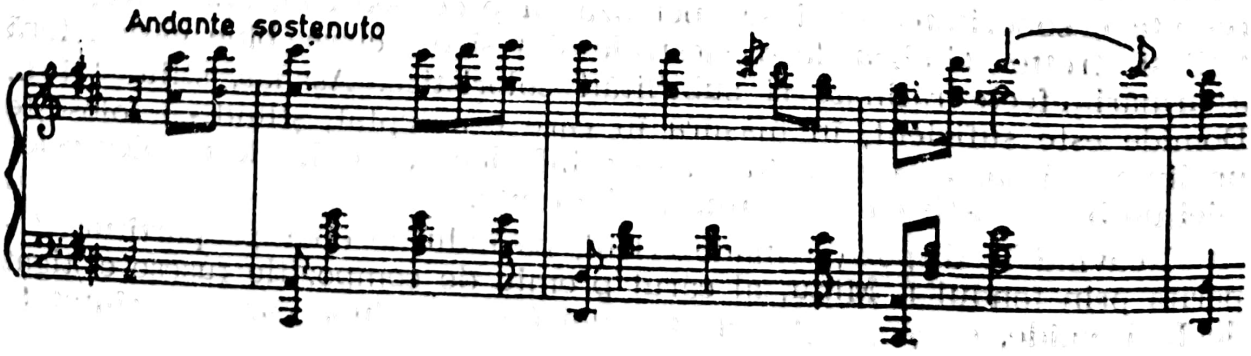
Neavînd la dispoziție manuscrisul, bazîndu-ne doar pe partitura tipărită prin fondul I. Mihu, al cărui premiu de compoziție fusese cîștigat de L. Domide, ca și pe știmele Coralei *Carmen* după care s-a cîntat la

Ateneu, în 1913, lucrarea, avem impresia că a fost compusă doar o primă parte din *Înșiră-te, mărgărite*. Și pentru că tot am invocat prima audiție bucureșteană, să reținem alte cîteva aprecieri din presa vremii, de data aceasta din ziarul *Conservatorul* (XIII, 88, 14 aprilie 1913), al cărui cronicar, pe care nu l-am identificat, remarcă faptul curios că L. Domide nu „este imitativ", adică nu se apropie prea mult de stilul vreunui ilustru compozitor. Partitura e apreciată, deoarece are o „... muzică izbutită, cu structuri armonice și melodice, cu sonorități bogate în orchestrație, un colorit sugestiv în descripția motivelor și multă polifonie în grupele corale"...

AUGUSTIN BENA — SUSPINE

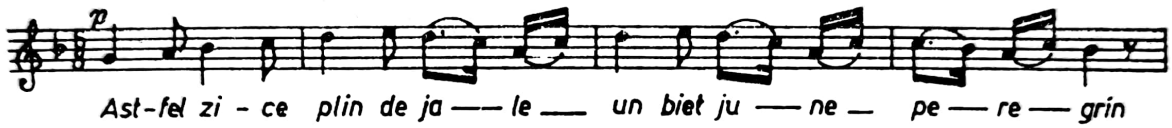
Compozitorul Augustin Bena abordează, de asemenea, genurile vocal-instrumentale, cu îndrăzneală juvenilă, trecînd peste aspectele subiective determinate de lacune în gîndirea și tehnica sa de compoziție. Ambiția era mai mare decît posibilitățile de realizare. E adevărat, cînd a scris prima lucrare, poemul *Suspine*, pentru tenor, soprano, cor mixt și pian (orchestră), avea 30 de ani și, probabil se credea apt să aspire la mai mult, comparativ cu ceea ce făcuse, dedicîndu-se muzicii corale.

Versurile lui Ion Lăpădatu i-au oferit un pretext liric adecvat, deși nu prea consistent și strălucitor. Tematica e axată pe ideea nesincronizării dragostei a doi tineri ce se doresc. De aici derivă „suspinele" lor, adică durerea că nu se întîlnesc pe aceeași lungime de undă, cu toate că doresc și aspiră unul la altul. Nebucurîndu-se de afecțiunea care-i animă, ei suferă, se frămîntă, se întristează, ceea ce face ca sferele expresive ale muzicii să se contureze între lirism și resemnare, durere, alături de speranța că pînă la urmă se vor regăsi. Într-un fel, această temă suspinată poate fi considerată un reflex al universului romantic... Lirism, duioșie, nostalgie, tristețe, regrete — iată sferele afective degajate de muzica lui A. Bena, concepută după principiul succesiunii numerelor, fără articularea unui tematism generator, fiecare număr are entitatea sa distinctă. Și totuși, în secțiunea a treia se profilează o temă expansivă ce pare să poarte „suspinele", de ce nu?, năzuințele tinerilor spre fericire:



Poemul *Suspine*, alcătuit din scurte momente instrumentale, solo și coruri, nu dispune de pagini elevate, de reală forță. Totuși, față de corurile simple, de slabă intensitate și substanță, aspirația spre un poem mai complex este, fără îndoială, nu lipsită de importanță, chiar dacă absența conceptului simfonic se face simțită.

O introducere cu două idei, *Andante sostenuto* și *Lo stesso tempo* prefigurează un cadru sonor liric, cu reflecții întunecate, conducînd spre un număr solistic încredințat tenorului care adresează iubitei, sub fereastră, un fel de serenadă: „Dormi în pace și visează", desfășurînd o cantilenă nu prea expresivă, al cărei rol este de a expune interesul tînărului pentru iubita sa, pe care o așteaptă să se ivească. Corul nr. 2, *Andantino, sol minor*, îndeplinind oficiul de comentator, intonează o horă, la patru voci, de formă ternară, secțiunea *b* nefiind întinsă. Hora, destul de bine ancorată în tradiția muzicii lui G. Dima, apare ca o secțiune armonică, în care nu numai că se comentează jeluirea flăcăului că iubita nu-l aude, vestind că va pleca în lume, necăjit de neșansa lui. Melodia horei are farmec și nuanțează ipostaza poetică:



Al treilea număr, *Andante sostenuto*, în *Re major*, este un *intermezzo* instrumental ce poartă o funcție generalizatoare, aprofundînd cele narate. În plus, pregătește ceea ce urmează, proiectînd motivul deja invocat, ca o rază de speranță în împlinirea dorinței îndrăgostiților. Corul, nr. 4, *Lo stesso tempo*, în *Si bemol major*, invocă iarăși noaptea, liniștea și seninătatea ei, în care, la fereastra ce se deschide, apare chipul fetei care și ea așteaptă un semn de la iubitul ei pe care nu-l auzise... Își cîntă nefericirea, „suspină", măcinată de îndoieli și speranțe... Așteptarea-i este zadarnică, deoarece iubitul plecase îndurerat. Astfel, o nesincronizare a timpului cînd să se vadă conduce la mari suferințe și deziluzii... Corul e tratat imitativ, vocile bărbătești divizîndu-se, ceea ce face ca cele șase voci să obțină o bogată sonoritate.

Soprana are în nr. 5, *Re major*, un fel de arie în care ideea este formulată în versul inițial: „Eu l-aștept și nu mai vine", de unde decurge expresia melancolică a cantilenei. De remarcat că, spre sfîrșit, izbucnește la pian tema dragostei (ex. 213). Ultimul număr, 6, e încredințat tot corului, *Andantino*, în *si minor*, o melodie de horă lentă, deloc amplă, avînd o certă misiune concluzivă, grefată pe ideea „... Suspinînd așa dispare"...

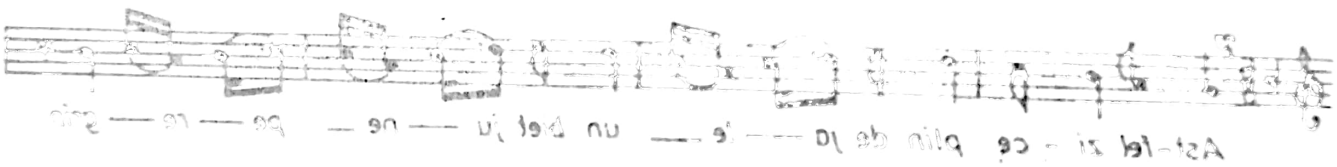
S-ar fi cuvenit de la început să atragem atenția că *Suspine*, realizată în anul 1910, nu are nimic comun cu piesa *Suspinare*, în consecință nu trebuie confundate. A. Bena nu era compozitorul care să conceapă o muzică bogată, expresivă și colorată. Cu toate acestea, a găsit resurse pentru a închega un discurs destul de sobru, eminamente romantic, cu

Scanned with OKEN Scanner

reliefuri contrastante, axat pe ideea nereceptării dragostei, generînd lacrimi şi suspine.

Pentru stadiul de atunci al muzicii transilvănene, partitura era semnul unei aspiraţii, fapt care-i conferă o însemnătate simbolică. În tot cazul, pentru A. Bena, acest opus figurează printre cele mai semeţe. A revenit, după doi ani, în 1912, scriind, pe versurile lui Duiliu Zamfirescu, poemul pentru soliști, cor și orchestră *Furtună pe mare*, al cărui manuscris încă nu l-am putut detecta.

De asemenea, mai pot fi luate în evidenţă cîteva contribuţii: Traian Popovici — *It Ahasverus*, pentru cor bărbătesc, timpani, celo, clopote şi orgă; Aurel Popovici — *Moartea lui Mihai şi Mama lui*, cor cu acompaniament de armoniu.



SUMARUL

Coordonatele fenomenului componistic 5

Preliminarii 5
Generaţiile de compozitori 10
Premisele măiestriei 15
Avatarurile profesiunii de compozitor 21
Concursuri de compoziţie 35
Premiul de compoziţie „George Enescu“ 39
Crearea „Societăţii Compozitorilor Români“ 54
Poziţia compozitorilor români faţă de curentele moderne 58
Aspiraţii spre o muzică românească de esenţă naţională 79
Timotei Popovici — *Principiul naţional în muzică* 92
Originalitatea cîntecului popular românesc — văzută de compozitori . . 96
Concepţii asupra modalismului 102
Modalităţi privind tratarea melodiei populare în muzica savantă 111
Direcţii dominante în componistica română. Sămănătorism, Simbolism, Impresionism 120
Prestigiul muzicii româneşti 130
Dinamica genurilor 136

Muzica vocală 141

Creaţia corală 144

Virtuţiile cîntecului patriotic 146
„Cânturile“ lui Gavriil Musicescu 147
D. G. Kiriac şi alţi autori de coruri patriotice 152
Creaţia lui Teodor Teodorescu 154
Ionel Brătianu — creatorul unor inspirate coruri patriotice 156
Cîntecele simfonistului Alfonso Castaldi 157
I. C. Dănielescu — *Voinţa Neamului* 158
George Enescu — compozitor coral? 160

Scanned with OKEN Scanner

Miniatura corală 163

D. G. Kiriac 165
Eusebie Mandicevschi — „Cântece — jocuri pentru copii“ . . . 167
George Stephănescu „12 coruri școlare“ 168
I. Mureșianu „Cântece școlare“ 169

Compoziții corale — prelucrări de melodii populare 170

G. Dima „Cântece poporale și vechi melodii românești“ 172
T. Teodorescu „Cântece populare românești“ 176
D. G. Kiriac, proiectează, pe baza cîntecului popular, dimensiuni inedite creației muzicale 181
Corurile lui I. Vidu — strălucită afirmare a potențialului folcloric . 183
Corurile lui Timotei Popovici 190
Enrico Mezzetti 191
Ioan C. Bohociu 194
Gavriil Galinescu 197
Juarez Movilă 205
Augustin Bena 208
Ion Harșia 211
Iosif Velceanu 213
Nicodim Ganea 215
Madrigalul. George Dima 219
Iacob Mureșianu 222
Eduard Caudella 227
Anton Sequens 228
Theodor Fuchs 230
Paul Richter 231
Ioan Scarlatescu 233
Gheorghe Cucu 233
Corurile lui Dimitrie Cuclin 238

Creația corală sacră 239

G. Musicescu propune adoptarea notației liniare 241
Al. Podoleanu și D. G. Kiriac — promotorii stilului psaltic 243
Creația lui Gavriil Musicescu 248
Eusebie Mandicevschi 255
Gheorghe Mandicevschi 263
George Dima 264
Iacob Mureșianu 276
Gavriil Galinescu 276
Anton Sequens 277
Eduard Wachmann 280
Ioan C. Bohociu 282
În căutarea identității 283
Alexandru Podoleanu 284
Teodor Teodorescu 285
Ion Vidu 288
Timotei Popovici 289
Augustin Bena 290
N. Stefu, T. Lugojan, A. Lipovan 291
Francisc Hubic 293
D. G. Kiriac — „Liturghia psaltică“ 293
Alți compozitori bucureșteni de muzică sacră: I. Costescu, I. Popescu-Pasărea, I. Brătianu, V. Vasilescu, S. N. Nicolescu 300
Gheorghe Cucu 306

Scanned with OKEN Scanner

Cîntecul 309

George Dima 311
George Ștephănescu 322
Eduard Caudella 324
Iacob Mureșianu 327
Mauriciu Cohen—Linariu 329
Teodor Fuchs 331
Paul Richter 335
Ion Scarlatescu. Balada-poem „Mihnea și Baba“ 336
George C. Cosmovici 347
Romanța și creatorii ei 348
Ionel Brătianu 350
Eusebie Mandicevschi. „Cîntece românești“ 350
D. G. Kiriac. „Cântece populare românești pentru voce și pian“ . . 351
Guilelm Șorban 355
Tiberiu Brediceanu. „Doine și cîntece populare românești“ . . . 356
Stan Golestan. „Zece cîntece populare românești“ 367
Ion V. Borgovan 373
Iosif Paschill 376
Emil Monția 378
Iustin C. Iuga 381
„Melodiile“ lui George Enescu 383
Alfonso Castaldi 422
Ion Nonna Otescu 426
Alfred Alessandrescu 430
Constantin Brăiloiu 439
Dimitrie Cuclin 449
Robert Cremer 453
Didia Al. St. — Georges 455
Elisabeta Atanasiu-Gardeev 456
Anton Kratochvil 457
Constantin Castrișianu 457
George Enacovici 459
Constantin C. Nottara 460
Ionel Perlea 461
Alexandru Zirra 464
Mihail Jora 466
Sabin Drăgoi 470
Zeno Vancea 475

Creația vocal-simfonică 477

Prolegomene 477
Iacob Mureșianu — *Constantin Brâncoveanu, Erculean* 478
George Dima — *Cantata* op. 8 și *Salvum fac regem* 497
George Stephănescu — *Banu Mărăcine* 503
Cantata *România* de F. Spetrino 506
Eduard Caudella — *Pohod na Sibir* 507
Ion Vidu — *Moartea lui Mihai Eroul* 510
George Enescu — *Strigoii* 514
Ion Scarlatescu — *Stabat Mater* 521
Enrico Mezzetti — *Sărbătoarea luminii* 522
Iosif Paschill — *Copilul de Crai* 524
Leonida Domide — *Înșiră-te mărgărite* 527
Augustin Bena — *Suspine* 530

Scanned with OKEN Scanner

Redactor
CORNELIU BUESCU

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar: 21.IV.1986 Coli de tipar: 35,75

Tiparul executat sub c-da 205 la I. P. Sibiu

Scanned with OKEN Scanner